

وزارة التربية

فنون البلاغة

للصف الثاني عشر

الجزء الثاني

الطبعة الثانية

المرحلة الثانوية



وزارة التربية

فنون البلاغة

للصف الثاني عشر
الجزء الثاني

تأليف

د. سعد مصلوح (مشرفاً)

أ. أبو الفتوح سالمان محمد

أ. عائشة عبدالمحسن الروضان

أ. عبدالعظيم علي محمد

أ. طلعت محمود سالم

الطبعة الثانية

١٤٣٢ هـ

٢٠١٠ - ٢٠١١ م

إهداء خاص من
Y kuwait.net
منتديات ياكويت

الطبعة الأولى: ٢٠٠٢/٢٠٠٣م
الطبعة الثانية: ٢٠٠٨/٢٠٠٩م
٢٠١٠/٢٠١١م

أعضاء لجنة المواءمة:

أ. عائشة عبدالمحسن الروضان	الموجه العام للغة العربية	رئيساً
أ. خولة عبداللطيف العتيقي	الموجهة الأولى - منطقة الفروانية	عضواً
أ. سميرة عبدالقادر اليعقوب	الموجهة الأولى - منطقة العاصمة	عضواً
أ. مكية إبراهيم الحاج	الموجهة الأولى - إدارة التعليم الخاص	عضواً
أ. عبدالعظيم علي محمد	موجه فني - منطقة العاصمة	عضواً
أ. فريدة يوسف محمد	موجهة فنية - منطقة الأحمدي	عضواً
أ. رجب حسن علوش	موجه فني - منطقة مبارك الكبير	عضواً
أ. بدرية سلطان دهراب	موجهة فنية - إدارة التعليم الخاص	عضواً
أ. جهاد سالم الحجلي	موجه فني - منطقة حولي	عضواً
أ. فوزية محمد الزامل	موجهة فنية - منطقة الفروانية	عضواً
أ. نجيبة حاجي مندني	موجهة فنية - منطقة مبارك الكبير	عضواً
أ. عدنان بلبل الجابر	موجه فني - منطقة الفروانية	عضواً
أ. فاروق سعيد الزين	موجه فني - منطقة مبارك الكبير	عضواً
أ. صبر سمير العنزي	موجه فني - إدارة التعليم الخاص	عضواً
أ. فضة مرزوق المطيري	باحثة تربوية - إدارة تطوير المناهج	عضواً ومقرراً

تم التعديل بناء على توصيات لجنة مواءمة كتب اللغة العربية مع السلم التعليمي الجديد ونظام التعليم الثانوي الموحد للعام الدراسي ٢٠٠٥ - ٢٠٠٦م الصادر قرار تشكيلها في ٢٠٠٤/١٢/١٢م تحت رقم ١٣٢٥٢


بسم الله الرحمن الرحيم



صاحب السمو الشيخ صباح الأحمد الجابر الصباح

أمير دولة الكويت



سمو الشيخ نواف الأحمد الجابر الصباح

ولي عهد دولة الكويت



المحتوى



المقدمة

في هذا الكتاب نقدم لأبنائنا وبناتنا طلبة المرحلة الثانوية - الصف الثاني عشر - الحلقة الأخيرة من سلسلة فنون البلاغة.

والكتاب امتداد طبيعي لما سبقه من كتب، واستكمال ضروري للدراسة البلاغية في هذه المرحلة التعليمية، فهو يجعل مما سبق دراسته أدوات تؤدي الغاية منها في تنمية قدرات الطالب على تذوق العمل الأدبي ونقده والحكم عليه، وتفسير نواحي الجمال فيه بالصورة التي تتلاءم مع ما بلغه من نضج عقلي ولغوي.

وإذا كانت فنون البلاغة قد استقلت بكتب تضم أمثلة ونماذج خاصة بها فإن صلتها بما يدرس الطلبة من نصوص لم تنقطع، فالمعايير النقدية والبلاغية التي تأخذهم إليها هذه الكتب عون للطالب على إرهاف ذوقه وتمكينه من إدراك جماليات النصوص التي تكون موضوعاً للدراسة في الكتب المقررة الأخرى.

والكتاب ينهج في تناول موضوعاته نهجاً نظرياً تطبيقياً، يعتمد على إيضاح المفاهيم والتمثيل لها، ثم يدعم ذلك بأمثلة يتناولها بالدراسة والتحليل ليجلو الجوانب التي يراد إبرازها، وبذلك يكون قد أخذ بيد الطالب حتى يصل به إلى التطبيق العملي لما أوضحه من مفاهيم، وقد

أدركها وتذوقها عن فهم واقتناع من غير أن تفرض عليه قوالب فجة غير ناضجة يسترجعها دون وعي دقيق بدلالاتها.

ولم يغفل الكتاب - مع ذلك - أن يورد أسئلة وتدريبات متوعة عقب كل مبحث تكون وسيلة إلى تثبيت المعايير والمفاهيم وسبيلاً إلى تطبيقها عن بصيرة وفي ثقة.

ولكي يحقق الكتاب أهدافه ينتظر منك أيها الطالب:

- أن تلم بالنظرية النقدية التي يقدمها الكتاب بما يمكنك من تعرف مفرداتها وتفاصيلها.
- أن تتأمل الجوانب البلاغية والنقدية التي يعرضها الكتاب تأملاً هادئاً متأنياً، يساعدك على الوصول إليها بنفسك ويعينك على تطبيقها عملياً على ما تدرسه أو تطلع عليه من نصوص الأدب.
- أن تبحث في حصيلتك فيما تطلع عليه اطلاعاً حراً في كتب الأدب عن أمثلة ونماذج تثري بها خبراتك وتعمق بها ما استهدف من مهارات الذوق اللغوي والنقدي.

والله ولي التوفيق

المؤلفــون


تدريبات للمراجعة

التدريب الأول

- من مقال للرافعي*:

«كما تطلع الشمس بأنوارها فتنفجر ينبوع الضوء المسمى النهار يولد النبي فيوجد في الإنسانية ينبوع النور المسمى الدين، وليس النهار إلا يقظة الحياة تحقق أعمالها وليس الدين إلا يقظة النفس تحقق فضائلها.

والشمس خلقها الله حاملة طابعه الإلهي في عملها للمادة تحول به وتغير، والنبي يرسله الله حاملاً مثل ذلك الطابع في عمله للروح تترقى فيه وتسمو.

ورعشات الضوء من الشمس هي قصة الهداية للكون في كلام من النور، وأشعة الوحي في النبي هي قصة الهداية لإنسان الكون في نور من الكلام.

والعامل الإلهي العظيم يعمل في نظام النفس والأرض بأداتين متشابهتين: أجرام النور من الشموس والكواكب، وأجرام العقل من الرسل والأنبياء، فليس النبي إنساناً من العظماء يقرأ تاريخه بالفكر معه المنطق، ومع المنطق الشك، ثم يدرس بكل ذلك على أصول الطبيعة البشرية العامة، ولكنه إنسان نجمي يقرأ بمثل التلسكوب في الدقة، معه العلم، ومع العلم الإيمان ثم يدرس بكل ذلك على أصول طبيعته النورانية وحدها».

١- عقد الكاتب موازنة بين الشمس والنبي، وضح معالم هذه الموازنة.

٢- ما نوع الأسلوب في الفقرة؟

٣- ما أبرز الخصائص الفنية لهذا الأسلوب من حيث:

أ- ترابط الفكرة.

ب - صياغة العبارة.

* نشر في مجلة الرسالة في العدد ٥١ سنة ١٩٣٤.



ج- بناء الجملة في إطار العبارة.

د- اختيار اللفظ.

هـ - قدرته على الإقناع وأدواتها.

و - قدرته على التأثير ووسائلها.

٤- ورد في القطعة التعبيرات الآتية:

- تفجر ينبوع الضوء - يوجد في الإنسانية ينبوع النور.

- كلام من النور - نور من الكلام

- أجرام النور من الشموس والكواب - وأجرام العقل من الرسل والأنبياء.

وازن بين كل منها موضحاً ما اشتمل عليه من خيال أو دلالات، وما يبرزه من قدرة الكاتب التعبيرية.

٥- حدد من القطعة ما يأتي موضحاً فائدته في الإقناع أو التأثير:

أ- أسلوب قصر.

ب- ترادفاً لفظياً.

ج- لوناً من الإطناب.

٦- من فنون النثر الخطبة والقصة القصيرة.

وضح أبرز الأسس الفنية التي تعينك في الحكم على كل من هذين الفنين.

٧- في النثر تعتمد «الرواية» على عناصر عديدة منها:

الشخوص - الأحداث - الصراع - البيئة.

أ- فصّل القول في كل عنصر من هذه العناصر.

ب - ما وجه اختلاف هذه العناصر في الرواية عنها في القصة القصيرة؟

التدريب الثاني

لأبي القاسم الشابّي بعنوان: «إلى طغاة العالم»

ألا أيها الظالم المستبد	حبيب الفناء عدو الحياة
سخرت بأنات شعب ضعيف	وكفك مخضوبة من دماه
وعشت تدنس سحر الوجود	وتبذر شوك الأسى في رباه

*****

رويدك لا يَخْدَعنْك الربيع	وصحو الفضاء وضوء الصباح
ففي الأفق الرحب هول الظلام	وقصف الرعود وعصف الرياح
حذار، فتحت الرماد اللهيب	ومن يبذر الشوك يجن الجراح

*****

تأمل هنالك أنّى حصدت	رؤوس الورى وزهور الأمل
ورويت بالدم قلب التراب	وأشربته الدمع حتى ثمل
سيجرفك السيل سيل الدماء	ويأكلك العاصف المشتعل

*****

١- اقرأ الأبيات السابقة ثم وضح:

- الإحساس السائد فيها.
- الفكرة التي تعبر عنها.



٢- استخرج من الأبيات:

- ثلاثة أساليب إنشائية مختلفة، وحدد الغرض البلاغي لكل منها.
- أسلوباً خبرياً، وبين علاقته بما قبله.

٣- وازن بين كل تعبيرين مما يلي:

- حبيب الفناء عدو الحياة	- حبيب الظلام عدو الحياة
- عشت تدنس سحر الوجود	- سرت تشوه سحر الوجود
- تبذر شوك الأسى في رباه	- تبذر شوك الأسى في ثراه
- تأمّل هنالك	- تأمّل هناك

٤- حدد نوع كلٍّ من الصور الخيالية فيما يأتي واذكر سر جمالها:

- كفك مخضوبة من دماء.
- وتبذر شوك الأسى في رباه.
- تحت الرماد اللهيب.
- من يبذر الشوك يجن الجراح.
- أنّى حصدت رؤوس الورى وزهور الأمل.
- سيجرفك السيل سيل الدماء.

٥- وضح إيحاءات الألفاظ الآتية من خلال سياقها في الأبيات:

- سخرت.

- مخضوبة.

- الرحب.

٦- مثّل من الأبيات لكل من المحسنات البديعية التالية موضحاً قيمة كل منها في موضعها:

- مطابقة.

- مقابلة.

- حسن تقسيم.

- جناس.

التدريب الثالث

للشاعر محمود غنيم:

١- وقائل: كيف انت في المحن ... فقلت: إلفان نحن من زمن

قد خلقت لي، وقد خلقت لها ... من قبل أن لم تكن ولم أكن

إذا بدت بسمة على شفتي ... تشكو إلى الله غربة الوطن[1]

تألبي يا خطوب، واحتدمي ... عودي - كما تعهدين - لم يلن

ما عاد في الأرض حادث جلل ... يحول بين الجفون والوسن

من كان حر الهموم يصهره ... فإن حر الهموم يصقلني[2]

أ- ماذا تبرز الأبيات من شخصية قائلها؟

ب- في البيت الأول تقديم، حدده وبين قيمته الفنية.

ج- لم جاء الخبر في البيت الثاني مؤكداً؟ وما علاقة هذا البيت بسابقه؟

د- في البيت الثالث خيال، اشرحه وبين دلالته الشعورية.

هـ - ما نوع الأسلوب في البيت الرابع؟ وما غرضه البلاغي؟

و - في البيت الأخير لون خيالي وآخر بديعي. حدد كلاً منهما موضحاً أثر الجمع بينهما.

٢- عين طريقة القصر، وبين نوعه، وحدد طرفيه في كل بيت مما يلي:

- بك يا ابن عبدالله طابت سمحة ... بالحق من مثل الهدى غرّاء

- ألا إنما الدنيا بلاغ لغاية ... فإما إلى غي وإما إلى رشد

- إلى الله أشكو أن في النفس حاجة ... تمرّ بها الأيام وهي كما هيا

---

(١) يريد ابتسامة متكلفة فهي أشبه بمن ينزل في غير وطنه.

(٢) النار تصهر الحديد أي تذيبه، وهي في الوقت نفسه تصقل السيف بمعنى تكسبه ملاسة ولمعانا.

التدريب الرابع

للشاعر خليل مطران من قصيدة «المساء»:

داء ألم فخلت فيه شفائي	من صبوتي فتضاعفت برجائي
يا للضعيفين استبدا بي وما	في الظلم مثل تحكم الضعفاء
قلب أصابته الصبابة والجوى	وغلالة رثت من الأدواء
والروح بينهما نسيم تنهد	في حالي التصويب والصعداء
والعقل كالمصباح يغشى نوره	كدري ويضعفه نضوب دمائي

١- حدد الجانبين الفكري والوجداني في الأبيات السابقة.

٢- بين ما تحمله الألفاظ التالية من إيحاءات وظلال:

ألم - صبوتي - برحائي - الأدواء

٣- أ- ما نوع الأسلوب في البيت الثاني؟ وماذا يحمل من مشاعر؟

ب- هل ترى قيمة للجمع بين الكلمتين (الضعيفين - استبدا) وللإضافة في (تحكم الضعفاء)؟

٤- ما قيمة تنكير «داء» في البيت الأول؟ و«قلب» في البيت الثالث؟

٥- «مافي الظلم مثل تحكم الضعفاء» لم يعد هذا القول حكمة؟

ولم جاءت هذه الحكمة رائعة في موضعها؟

البرحاء: الأمراض والآلام

الصبابة: حرارة الشوق

الجوى: الحرقة وشدة الوجد

الغلالة: الثوب الرقيق يلبس تحت الثياب



٦- ما علاقة البيت الثالث وما بعده بالبيت الثاني؟

وماذا في «غلالة» من خيال وما قيمة هذا الخيال؟

٧- في البيت الرابع صورة جميلة. وضحها وبين سر الجمال فيها.

٨- حدد معالم الصورة في البيت الخامس، وبين نوعها وإيحاءاتها؟

٩- ما الأدوات الفنية التي جعلت القارئ أو السامع يشعر بشعور الشاعر كما ترى في الأبيات السابقة؟



فن الشعر

١- الفن الجميل ضرورة إنسانية:

أدرك الإنسان – منذ كان – أنه قبضة من تراب الأرض ونفخة قدسية من روح الله. ومن الأولى صوّر الله سبحانه كينونته المادية، وركّب فيه من الغرائز والطبائع ما يُحصّل به أسباب بقائه ويحفظ به نوعه؛ وبالنفخة القدسية بث الله فيه جوهره الحي الذي استحق به أن يكون خليفته في عمارة الأرض، ومن ثم كانت أشواق الروح ومطالبها عند الإنسان ضرورة لا تقل إلحاحاً عن مطالب المادة.

إننا نتحرك في معترك الحياة، فنمارس العمل، ونسعى في مناكب الأرض طلباً للرزق وإشباعاً لحاجاتنا المادية. ونحن نخوض في سبيل ذلك أشكالاً من الصراع، ونواجه كثيراً من العوائق، فتمتزج في تجاربنا اللذة بالألم، وتعترينا ألوان متباينة من المشاعر والأحاسيس؛ نفرح لما نحققه من إنجاز ونحزن لما يصيبنا من إحباط. نأنس لرؤية الجمال في كل جميل، وتنفر نفوسنا من كل ما هو دميم قبيح. نسعد بصحبة أحبائنا، ونكابد الشوق والحنين إليهم عند الفراق. نتأمل مظاهر الإبداع في الكون فنبحث في أعماقنا وفيما حولنا عن المبدع العظيم، ونتفكر فيما وراء المرئي والمحسوس لنلمس بأرواحنا سرّ الخلق وروعة الإعجاز.

إن كل لحظة من هذه اللحظات التي تحياها الروح هي تذكير للإنسان بأنه خلق متفرّد، وهي حافز يبعث فيه شوقاً إلى التعبير عن دخيلة نفسه ليجعل من تجاربه الخاصة مجالاً

للمشاركة والتواصل بينه وبين الآخرين. من هنا وجدت الحاجة إلى الفن الجميل؛ ليكون وسيلة الإنسان إلى التعبير عن أشواق النفس وتطلعات الروح، وأصبح الفن ضرورة إنسانية وجدت بوجود الإنسان، وصاحبته في تاريخه الطويل ولا تزال، وتنوعت الوسائط المستخدمة في التشكيل الفني على اختلاف الثقافات وامتداداتها في الزمان والمكان.

٢- مكانة الشعر بين الفنون:

استطاع الإنسان في سعيه الدائب التوصل إلى تنويع الوسائط التي يستخدمها في التعبير الفني بأكثر من وسيلة: فعرف التعبير بالإيقاع والنغم في الموسيقا والغناء، والتعبير بالخط واللّون في الرسم والتصوير، والتعبير بالتجسيم في النحت والتشكيل. وقد كان التعبير بالكلمة الشاعرة دائماً ولايزال من أعرق هذه الوسائل وأقدمها حضوراً في تاريخ الإنسان.

إذن فالشعر فن لغوي في جوهره؛ أي أن للغة في تشكيله خصوصية ليست لغيره من فنون النثر فهو يتحقق بقدرة الشاعر على استثمار ألفاظ اللغة وطاقاتها التعبيرية لإنتاج تشكيل لغوي جميل، يحقق المتعة والتأثير، ولذلك كان التأمل الكاشف للتشكيل اللغوي هو مفتاح السر في تذوق فن الشعر؛ إذ إن اللغة بالنسبة للشاعر هي كالخط واللون للرسام، وكالنغم والإيقاع للموسيقي. إنها مادة الشعر التي يستمد من طاقاتها وإمكاناتها وجمالياتها جوهر وجوده وسرّ الإبداع فيه.

إن كوْن الشعر فن التشكيل الجمالي المؤثّر باللغة يجعل منه فناً بالغ الصعوبة بالنسبة للشاعر المبدع وبالغ المتعة بالنسبة للمتلقي الذي توافرت له الذائقة الحساسة، واكتسب الخبرة والمهارات التي تعينه على إدراك مواطن الجمال فيه.

٣- الشعر: فن الصعوبة والمتعة:

قلنا: إن فن الشعر يمتاز من بين سائر الفنون بأنه فن بالغ الصعوبة بالنسبة للشاعر المبدع، وبالغ المتعة للمتلقي الذي يتمكن من اكتساب مهارات التذوق والاستمتاع بهذا الفن الجميل. والسؤال الآن: ما دليلنا على صدق هذا القول؟

لقد بيّنا لك فيما سبق أن مادة التشكيل في الرسم والتصوير هي اللّون والخط، وفي الموسيقا النغم والإيقاع، وفي النحت الكتلة. ولعلك تلاحظ أن أي مادة من هذه المواد طيّعة وذات قابلية عالية للتشكل، فهي خاضعة لسيطرة المبدع خضوعاً يكاد يكون مطلقاً، مستجيبة للمسات إبداعه وتصوراته وقدراته بلا مقاومة. والمبدع في هذه المجالات يقدم لمتذوقي فنه عملاً فنياً لا شأن لهم بمادته، ولا إسهام لهم في تحديد خصائصها؛ ولذلك يتمتع المبدع بأكبر مجال من الحرية في عملية الإبداع. أما فن الشعر فإن له شأناً مختلفاً عن ذلك كلّ الاختلاف، ولتوضيح ذلك نقول:

إننا عرفنا فيما تقدّم أنّ مادة التشكيل الشعري هي: اللغة، وعلينا هنا أن نعرف أن اللغة ليست ملكاً خالصاً للشاعر، فليس شأنها معه كشأن الخط واللون أو الإيقاع والنغم مع غيره من المبدعين مثلاً. إن اللغة ملك للثقافة بتاريخها الطويل الممتد في أطباق الزمن، وملك الجماعة التي ينتمي إليها الشاعر، وهي وسيلة يبتذلها الاستعمال، وتستهلك طاقاتها مواقف الحياة اليومية. هنا تظهر المهمة الصعبة للشاعر تجاه هذا الفن. إنّ عليه أن يخضع هذه الملكية الجماعية إلى ملكيته الخاصة، وأن يأتي إلى الكلمة التي يتداولها الناس ويبتذلونها في شؤون الحياة ومطالبها، لينفض عنها غبار الاستعمال اليومي، ويضفي عليها من الخصوصية ما يجعلها قادرة على حمل تجربته المتفردة، ثم يعيد الشاعر تصديرها إلى أصحابها الذين يستعملونها ويعرفونها حق المعرفة. والشاعر المبدع هو الذي يقوم بهذا العمل فلا يجد من

الناس من يقول له: إنها بضاعتنا رُدّت إلينا. إن كلماتهم تعود إليهم فيدهشون لها، ويستمتعون بها، ويحسون إزاءها أنها خالفت كل توقعاتهم بما حملته من سمات الجدة والطرافة والقدرة على التأثير وإثارة الخيال. ويرى كل منهم نفسه شريكاً في تصور تجربة الشاعر والانفعال بها، حتى تصبح هذه التجربة الخاصة ملكاً إنسانياً مشاعاً لكل أبناء الجماعة اللغوية التي ينتسب إليها الشاعر، بل إنها لتتجاوز في كثير من الأحيان حدود اللغة التي تشكلت فيها إلى غيرها من اللغات؛ وهكذا تبقى لقصيدة أبدعها شاعر كامرئ القيس أو المتنبي أو طاغور أو الخيام متعة ولذة تتخطى حدود المكان وتساير القرون.

لهذا كله قلنا إن الشعر فن بالغ الصعوبة بالنسبة لمنشئه، وبالغ المتعة بالنسبة لذائقيه.

٤- الشعر ملتقى كل الفنون:

عرفت أن الفنون تتنوع بتنوع مادّة التشكيل، وبذلك يختلف الشعر عن الرسم والتصوير أو الموسيقا أو النحت. غير أن الشعر ينفرد من بينها جميعاً بخاصية فيه تستدعي العجب والإعجاب، إذ إنه يكاد يكون مجمعاً وملتقى لهذه الفنون جميعاً.

إن الشاعر الحق هو في الوقت نفسه رسام ومصور وموسيقي على طريقته وبوسائله الخاصة؛ فهو يستجيب لكل فن، ويستثمر كل الوسائل الفنية المتاحة ليصهرها في بوتقته، ويضع عليها سمته وبصمته، ليجعل من القصيدة مجمعاً لكل الفنون، وينفخ فيها من روحه لتستوي خلقاً جديداً وجديراً بأن يكون مصدراً للمتعة وتذوق الجمال.

(١) إن الشعر هو رسم وتصوير بالكلمة:

والشاعر قادر على أن يقدم لنا روائع الصور على اختلاف أنواعها، وهو يستثمر في ذلك فنون البلاغة من تشبيه واستعارة وكناية ومحسنات بديعية لينقل إلى المتلقي بالكلمات ألواناً

من المشاهد حافلة بالتفصيلات الدقيقة المعجبة:

- منها المشهد السكوني: كقول البحتري في وصف ما عليه البركة التي ضمها قصر الخليفة المتوكل من صفاء:

إذا النجوم تراءت في جوانبها	ليلاً حسبت سماءً رُكّبت فيها

- المشهد الحركي:

يصوره حصان امرئ القيس، فقد بَدَتْ حركته مثالاً رائعاً للمشهد الحركي الذي تكاد تعجز عن متابعته بمخيلتك؛ إنه:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مقبل مدبر معاً	كجلمود صخر حطّه السيل من علِ

- المشهد «السينمائي»: حيث تنتقل «عدسة» الخيال لتقدم لوحة كاملة بكل تفصيلاتها ومشاهدها المتداخلة. ويقوم الشاعر بدور المصور والمخرج، مشخصاً بالكلمات الحركة واللون والهيئة. ولنتأمل معاً تصوير «شوقي» لموقعة «فرسال» التي خاضها الجيش العثماني في البلقان، لنرى بعين الخيال ما حفلت به من أدق التفاصيل. فسيستقصي في وصفه للخيل - على سبيل المثال - صهيلها وأنوفها ووجوهها وصدورها؛ يقول:

«وفرسال» إذ باتوا وبتنا أعادياً	على السهل لُدّاً، يرقبون ونرقبُ
كأنا أسود رابضات كأنهم	قطيع بأقصى السهل حيران مذئبا[1]
كأن القنا دون الخيام نوازلاً	جداول، يجريها الظلام، ويُسْكِب
كأن الدجى بحر إلى النجم صاعد	كأن السرايا موجه المتضرِّبُ
كأن المنايا في ضمير ظلامه	هموم بها فاض الضمير المحجَّب
كأن صهيل الخيل ناعٍ مبشرٌ	تراهن فيها ضُحَّكاً وهي نُحَّبا[2]

(١) أي افترسته الذئاب.

(٢) نحب: ناحبات باكيات.

كـأن وجـوه الخـيـل غـُـرّاً وسيمة ... دراريُّ لـيـل طُـلَّـع فـيـه ثُـقَّـب

كـأن أنـوف الخـيـل حـرّى مـن الوغى ... مـجـامـر فـي الظـلـمـاء تـهـدا وتلهب

وهكذا تمضي القصيدة التي بلغت عدة أبياتها مئتين وستين بيتاً ترصد الحرب في توالب الجيوش والتحامها وضجيج السلام ومصارع الجنود ومشاهد الإقدام والفرار على نحو ينافس في دقة التصوير وحيويته ما تقدمه لنا أفلام الحركة على شاشات «السينما».

(٢) الشعر أيضاً تشكيلٌ موسيقيٌ بالكلمات:

ينطوي الشعر العربي على إمكانات موسيقية شديدة التنوع. وتتجلى هذه الإمكانات في صور وأشكال كثيرة لا يمكن إخضاعها للحصر، لأنها مجال لتفاوت المواهب بين الشعراء. لكننا نحاول الإشارة إلى أهم مظاهرها.

أولاً - الموسيقا الظاهرة[1] الشكلية:

يقصد بهذا النوع الأشكال الإيقاعية (الأوزان) التي تفرضها طبيعة الشعر العربي وهي جزء أساسي من التقاليد الفنية التي أسسها الشعر الجاهلي، ولايزال لها سلطانها ونفوذها على الشعراء الى عصرنا هذا. وتتحقق الموسيقا الظاهرة في مظهرين:

المظهر الأول - إيقاعات الأوزان في بحور الشعر العربي الستة عشر التي كشف عنها وصاغ قواعدها عالم العربية الأكبر خليل بن أحمد ومن جاء بعده من العلماء. ويتشكل القالب الموسيقي لكل بحر شعري من:

---

(١) درج كثير من أهل العلم على تسميتها «الموسيقا الخارجية»، ونؤثر على ذلك مصطلح «الموسيقا الظاهرة»، لأنها - في رأينا - ليست لباساً خارجياً للقصيدة، ولكنها مظهر بارز ظاهر فيها، وله في العمل الفني وظائف مهمة.

(أ) **الوحدة الإيقاعية وهي التفعيلة**[1] **المميزة للبحر**: مثل «فَعُولُن» أو «متفاعلن»، وكل تفعيلة – كما ترى – هي متوالية من الأحرف الساكنة والمتحركة تتتابع على نسق معين.

(ب) **البيت الشعري**: وهو متوالية من التفاعيل تتتابع وتتكرر على مسافات زمنية متساوية (أو شبه متساوية) لتحقق الإيقاع الموسيقي المميز للبحر.

ونوضح لك هذا النوع من الموسيقا بمثال شارح من قصيدة مشهورة لأبي القاسم الشابي. حاول قراءة البيتين التاليين والتوقف عند الفواصل لتتبين حدود التفاعيل وتكرارية الإيقاع الذي ينتج هذه الموسيقا الظاهرة:

إذا الشعب يوماً أراد الحياة	فلابدّ أن يستجيب القدر
ولابدّ لليل أن ينجلي	ولابدّ للقيد أن ينكسر

ستلاحظ إذا ما قرأت البيتين قراءة سليمة وتوقفت عند الفواصل أن هناك تفعيلة تتوالى بانتظام في صورتين: إما «فَعُولُنْ» وإما «فَعُولُ». ويسمى هذا البحر «المتقارب».

هاك مثالاً آخر من بيت للمتنبي تتكرر فيه تفعيلة أخرى هي «مُتَفاعلن». اقرأ البيت وتوقف عند الفواصل ولاشك أنك ستدرك بذلك إيقاعية الموسيقا في البحر الذي يسمى «الكامل»:

أرَقٌ على أرقٍ ومثليَ يأرَقُ	وجوى يزيدُ وعَبرةٌ تترقرقُ

ولدينا في الشعر العربي ستة عشر بحراً أساسياً يشتمل كل منها على عدد من التنوعات الفرعية. وهي كما ذكرنا لك قوالب موسيقية يعزف عليها شعراء العرب أروع الألحان وأشدها أسراً. ولعلك الآن قد لمست سرّ انجذاب السامع والقارئ إلى الشعر. إن جانباً من هذه الجاذبية يرجع إلى هذا الإيقاع المنتظم المتتابع الذي يوفره لنا القالب الموسيقي أو ما يسمى

(١) لأنهم استخدموا في ضبطها ألفاظاً مشتقة من الجذر اللغوي «ف. ع. ل».

بالبحر الشعري. وقد اجتهد الشعراء العرب في ابتكار تنويعات وتشكلات موسيقية بالمزج بين البحور أو ابتكار الجديد منها على مدى تاريخ الشعر العربي[1].

المظهر الثاني - التقفية: وهي التزام الشاعر حرفاً أو عدة أحرف في نهاية البيت الشعري. ولعلك لاحظت في البيتين السابقين للشابي التزامه الراء الساكنة في نهاية البيت.

وكانت القافية ولاتزال مجالاً للتفنن والتنويع بدءاً من القافية الموحدة في القصيدة كلها إلى ابتكار نماذج في القديم والحديث لا تقع تحت حصر. ولم يكن هدف الابتكار هو مجرد التجديد والخروج عن الإطار المرسوم فحسب، بل استهدف التنويع المواءمة بين الاختلاف والتنوع في التجارب الشعرية وما يناسب ذلك من تنويع أشكال الأداء الموسيقي لتحقيق الأثر المطلوب في المتلقي.

وللموسيقا الظاهرة وظائف كثيرة لتحقيق شروط الفن في الشعر، ومن أهمها:

١- تحقيق المخالفة للنمط المعتاد من الكلام. فهي تقنع المتلقي ابتداء أن ما يسمى شعراً هو نمط مخالف لما اعتاد سماعه أو قراءته في حديث الناس أو كتاباتهم النثرية. وبذلك يكون على سامع الشعر أن يتهيأ له تهيؤاً خاصاً يتيح له اكتشاف ما في الكلام من تفرد وتميز.

٢- إقناع المتلقي بأن الشاعر يتمتع بموهبة غير عادية وغير متاحة لكثيرين، فهو قادر على إحكام البنية الموسيقية للكلام لما يتمتع به من أذن حساسة قادرة على استقبال الإيقاع وعلى صنعه.

(١) عرف الشعر العربي حركات تجديدية في القديم والحديث مثل الموشحات والشعر الحر وشعر التفعيلة وليس هنا مجال الإفاضة في شرح هذه الأشكال الموسيقية وتنوعاتها. وللاستزادة ارجع إلى كتاب: الشعر العربي الحديث، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة د. سعد مصلوح ود. شفيع السيد.

٢- توفير قوالب موسيقية مختلفة قادرة على التجاوب مع الحالات الشعورية والتجارب الشعرية المتنوعة: فالبحور الشعرية تتباين فيما بينها من حيث عدد التفاعيل المكونة لكل بحر، ومن حيث طبيعة الإيقاع الناتج عن توالي الحركات والسكنات؛ لذلك نجد من هذه الإيقاعات ما هو سريع أو بطيء، وما هو مرقص أو رزين، وما هو طويل أو قصير، وما هو شائع أو نادر. ولكل تجربة من ذلك ما يلائمها ويستوعبها من هذه التنوعات المختلفة.

لكن علينا أن ننتبه إلى حقيقة مهمة هي أن توفير القالب الموسيقي وحده للكلام لا يكفي لتحقق شروط الإبداع والتأثير للنص الشعري، إنه لا يعدو أن يكون شرطاً أولياً مقنعاً للمتلقي بأن ما يقرؤه أو يسمعه هو نمط متميز من الكلام ليس بالمعتاد. أما الإبداع الحق فله شروط ومواصفات أخرى يأتي الكلام عنها فيما يلي من التحليل.

ثانياً - الموسيقا الظاهرة التشكيلية:

تناولنا فيما تقدم نوعاً من الموسيقا الظاهرة التي يفرضها الشكل الشعري. وحرية الشاعر في هذا النوع ليست مطلقة، لأنها محكومة بتراث الشعر العربي وتقاليده الفنية.

ونتناول الآن نوعاً آخر من الموسيقا في الشعر هو الموسيقا الظاهرة التشكيلية.

إن الموسيقا في هذا النوع ظاهرة لأننا ندركها من طبيعة السمات والخصائص الصوتية للحروف والكلمات في تتابعها على مستوى البيت الشعري وعلى مستوى مجمل القصيدة، وفي ملاءمتها للمعنى المراد توصيله، وللتجربة التي يراد إبلاغها والتعبير عنها.

والموسيقا في هذا النوع تشكيلية لأنها خاضعة لعمل الشاعر وموهبته وقدراته على اختيار الكلمات والتراكيب، وعلى توظيف مخزونه اللغوي واستحضاره لتراث الشعر العربي عند صياغة القصيدة. لذلك كان عمله في هذا النوع ليس خضوعاً للشكل المفروض عليه، ولكنه

تشكيل يستثمر إمكانات اللغة وطاقاتها التعبيرية في صياغة التجربة الشعرية.

وهذا مجال التفرد والتميز والخصوصية بين الشعراء.

فلنقرأ هذه الأبيات للشابي، ولنتسمَّع ما وراء التشكيل الصوتي في كلماتها من أصداء موحية بظلال المعاني، فنتجاوز شروط الموسيقا الشكلية إلى عمق التجربة:

كذلك قالت لي الكائنات
وحدثني روُحُها المستتر

ودمدمت الريح بين الفجاج
وفوق الجبال وتحت الشجر

إذا ما طمحت إلى غاية
ركبت المنى ونسيت الحذر

ولم أتجنب وعود الشعاب
ولا كبة اللهب المستعر

ومن لا يحب صعود الجبال
يعش أبد الدهر بين الحفر

فعجّت بقلبي دماءُ الشباب
وضجّت بصدري رياح أخر..

وأطرقتُ أُصغي لقصف الرعود
وعزف الرياح، ووَقع المطر

إن كل كلمة أو تركيب تم إبرازه في الأبيات هو ذو حمولة إيحائية تضاف إلى معناه المتعارف عليه بين الناس. والتشكيل الموسيقي بهذا المفهوم يستوعب أنواعاً من التحسين اللفظي ذي

الفاعلية في تأكيد المعاني واستمالة المتلقي والتمكين للأثر النفسي المراد تفعيله من مجمل التجربة الشعرية.

ثالثاً - الموسيقا الخفية:

للفكر إيقاع لا يقل تأثيراً عن إيقاع الصوت حين ينتقل المتلقي من المعنى إلى ضده في فني الطباق والمقابلة، وحين يتلقى تجاوب التراكيب النحوية كالإضافة، والنعت، والتقديم والتأخير، والحذف والذكر. إن كل هذه الإمكانات تحدث حركة في الذهن وانتقالاً إيقاعياً من فكرة إلى فكرة ومن تركيب إلى تركيب، وجميعها تمثل شكلاً من أشكال الإيقاع الذي نسميه بالموسيقا الخفية.

تأمل الإيقاع الخفي للفكر والتراكيب في أبيات غزلية رقيقة لإلياس أبي شبكة من قصيدة بعنوان «أنت أم أنا؟» يقول فيها:

جمالك هذا أم جمالي فإنني	أرى فيكَ إنساناً جميل الهوى مثلي
وعَنّيَ قلت الشعر أم عنك قلته	ومن في الهوى يُمْلَى عليه ومن يُمْلِي
أحسُّ خيالي في خيالك جارياً	وروحك في روحي وعقلك في عقلي
إذا ما تراءى بهم في تصوري	رأيت له نوراً بعينيك يستجلي
كأنك شطر من حياتي أضعته	فلما تلاقينا اهتديت إلى أصلي

ويطول بنا المقام إذا حاولنا استقصاء تنوعات الموسيقا في الشعر، لكن ما نود أن نبرزه ونؤكده هو الشعر فن يقوم علي موسيقا اللغة وإيقاع الفكر وخوالج النفس، وهو تأكيد محدد للحقيقة القائلة بأن الشعر هو مجمع الفنون على اختلافها من رسم وتصوير وموسيقا لكن المعجب فيه حقاً أنه يؤدي ذلك كله باللغة التي هي ملكية عامة لكل المتحدثين بها.



المبحث الثاني
التجربة الشعرية

١- مفهوم التجربة في العلم:

«التجربة» من الكلمات المألوفة في مجال العلم البحت، كالفيزياء والكيمياء والوراثة. وللتجربة في مثل هذه العلوم مفهوم محدد يشمل:

الملاحظة: يبدأ الباحث عادة بملاحظة ظاهرة ما تقع في مجال اختصاصه، فيريد أن يبحث عن تفسير لها أو عن القوانين التي تحكم العلاقة بين مكوناتها، أو ما يطرأ عليها من تغيير تحت شروط معينة.

(أ) الفروض:

يقوم الباحث - بناء على خبرته بمجال اختصاصه - بصياغة الفروض التي يرجحها لتحقيق الأهداف المرادة من التجربة، ثم إنه يضع هذه الفروض، موضع الاختبار ليحدد نصيبها من الصحة أو الخطأ.

(ب) التحكم في ظروف التجربة:

يقوم الباحث بعزل موضوع التجربة ليتحكم في ظروف البيئة التي تتم فيها التجربة بحسب العوامل التي يختبرها ويتوقع لها تأثيراً على النتائج.

(ج) رصد النتائج وتمحيص الفروض:

يتم في هذه المرحلة رصد ما توصل إليه البحث من نتائج، وفي ضوئها تمحص الفروض لاكتشاف مدى صوابها أو خطئها.

هذه هي الخطوات التي تشكل في مجموعها مفهوم التجربة في العلم البحت، فما الذي يميز «التجربة العلمية» من «التجربة الشعرية»؟ وما الذي يجمع بينهما من القواسم المشتركة؟ وهل تسوِّغ هذه القواسم أن نطلق على ما يقوم به الشعر اسم «التجربة الشعرية»؟

٢- ملاحظة «العالم» و «رؤية» «الشاعر»

أهم صفة جامعة بين العالم والشاعر هي أن كليهما ذو عين راصدة قادرة على النفاذ إلى ما وراء ظواهر الأشياء، وعلى إدراك العلاقات الخفية بين الظواهر وطرح السؤال والتماس الجواب، فكم من الناس قبل أرخميدس ذهبوا للاغتسال في الحمام؟ وكم من الناس قبل نيوتن شاهدوا الثمار تسقط من فوق الأشجار إلى الأرض ولا تطير في الهواء؟ لاشك أن من فعل هذا وذاك كثيرون؛ غير أن الأول هو الذي اهتدى ملاحظته إلى قانون الطفو، والثاني وحده هو الذي صاغ من ملاحظته قانون الجاذبية.

إن الشاعر كالعالم يتمتع بنظرة ثاقبة لظواهر الحياة والأحياء، لكن مجال نظرته يتجاوز عالم المادة إلى العالم الذي لا يقل خطراً وأهمية في حياة الناس، إنه النفس الإنسانية بعوالمها الباطنة المفعمة بالمفارقات والمتناقضات من سعادة وشقاء، وصحة ومرض وحقد وتسامح، وحب وكره، وهو يرصد السلوك الإنساني بما يعكسه من صراع وتناقضات، ومواقف فكرية بما هي عليه من تنوع واختلاف.

والشاعر يلتقط اللمحة الدالة من هذا كله، ويلاحظها كما يلاحظ العالم عالم المادة، ومن الملاحظة والتأمل يشكل «رؤيته» الخاصة للظواهر، ويصوغ الرؤية بخبرته وحساسيته اللغوية العالية فصوراً للظواهر وكاشفاً عن تناقضاتها ومفارقاتها، ليكشف للناس بفنه الشعري ما خفي عليهم من حالات أنفسهم وصراعاتهم وتطلعاتهم.

٣- ظروف التجريب بين العالم والشاعر:

الفارق الحاسم بين الشاعر والعالم يكمن في أن مهمة الشاعر تجاه ما يلاحظه أصعب وأعقد. إن العالم قادر على إحضار موضوع تجربته إلى المختبر، وهو قادر على عزله وعلى التحكم في شروط تجربته كما أنه يستخدم من أجهزة الرصد والاختبار ما يزوده بنتائج قابلة للمعايرة والقياس والمعالجة الإحصائية. أما الشاعر فلا يستطيع شيئاً من ذلك. أنه يلاحظ موضوعه ويرصده حيث هو موجود وينفعل به، كما يلاحظ في علاقاته المتشابكة المعقدة. ثم أنه يشكل رؤيته من خلال الملاحظة ويقدم لنا حاصل تأملاته في عمل شعري يصوغه مغلفاً بالأحاسيس وبخبرته اللغوية الفذة، ويصوره لنا مستخدماً في ذلك اللغة، وهي الأداة التي نملكها جميعاً، ولكن يتيح بموهبته لكل بني الإنسان أن يشاركوه تجربته التي هي تجربة ذات خصوصية شديدة.

وهكذا تمر التجربة الشعرية عند الشاعر بالمراحل الآتية:

(١) ملاحظة الظاهرة في وجودها وعلاقاتها والتفاعل معها، والانفعال بها.

(٢) تشكيل الرؤية من خلال الملاحظة.

(٣) توظيف خبرته اللغوية في صياغة الرؤية صياغة فنية مؤثرة.

٤- هل للتجربة الشعرية نتائج؟

من اليسير على العالم أن يحصر نتائج تجربته ويقيدها، ويُقوّم فروضه في ضوئها. أما الشاعر فإن مختبره بلا جدران، لأنه يتسع باتساع التجربة الإنسانية، ومن ثم فإن حصاد تجاربه

غير قابلة للتقييد والحصر. وقد يظن لذلك أن التجربة الشعرية تمضي بلا أثر أو نتيجة إذا ما قورنت بنتائج التجربة العلمية والحق أن هذا الظن بعيد من الصواب. إن نتائج التجربة العلمية يكون إنجازها محدوداً بزمنه، وهي نتائج قابلة للتجاوز بالتعديل أو التصويب. أما التجربة الشعرية فتجري - كما ذكرنا - في مختبر بلا جدران، وتدخل بحصادها ونتائجها في دورة لا نهاية لها في الزمان، لا حدود لها في المكان. والشعر الحق يظل موضوعاً خالداً للقراءة والمتعة والتأويل، كما يظل مؤثراً في الوجدان الإنساني، وفاعلاً موجهاً للسلوك والمواقف. إن القصيدة الجميلة لا يستهلكها تعدد القراءات، بل يظل عطاؤها متجدداً غير قابل للنفاذ.

إن نتائج التجارب العلمية تأخذ دورها في تطور العلم الواقع في مجال اختصاصها؛ فهي لذلك تجارب آنية موقوتة قابلة للاستهلاك. أما التجارب الشعرية فتخاطب الجوهر الإنساني الخالد، وتظل تؤثر بذاتها وبتداعياتها في ديمومة واستمرارية لا تعرف الانقطاع.

ويمكن إيجاز المقارنة بين التجربة العلمية والتجربة الشعرية من حيث طبيعة نتائج كل منهما فيما يأتي:

(١) تتفق التجربة العلمية والتجربة الشعرية في أن كلتيهما نتيجة نظرة نافذة تتجاوز ظاهر الأشياء.

(٢) التجربة العلمية موضوعها عالم المادة، والتجربة الشعرية موضوعها عالم النفس والسلوك البشري.

(٣) العالم قادر على عزل موضوع التجربة والتحكم في ظروف التجريب خلافاً للشاعر الذي يرصد موضوع تجربته، حيث هي موجودة في علاقاتها المتشابكة المعقدة.

(٤) نتائج التجربة العلمية موقوتة ومحدودة بظروفها وسياقها، أما نتائج التجربة الشعرية فتتجاوز حدود الزمان والمكان واللغة.

التجربة الشعرية بين الذاتية والموضوعية:

ذكرنا لك أن القصيدة تعبير فني عن رؤية الشاعر الذاتية لانفعال أو موقف أو تجربة إنسانية، وبهذا التعبير الفني يخاطب الشاعر المتلقي خطاباً مؤثراً يجعله شريكاً فاعلاً في تذوق القصيدة والانفعال بها. وتُعد القصيدة المستوفية لهذه المواصفات في العرف النقدي من الشعر الذاتي، ويتميز الشعر الذاتي بوجود علاقة مباشرة بين أطراف ثلاثة هي:

(١) التجربة الإنسانية.

(٢) الرؤية الذاتية للشاعر.

(٣) المتلقي.

إذن في الشعر الذاتي يقوم الشاعر بدور الوسيط المعبر عن ذاته، وهو يواجه المتلقي بعمله الفني في اتفاق صريح بينهما على طبيعة هذه العلاقة التي عبر عنها إيليا أبوماضي تعبيراً جميلاً بقوله:

يارفيقي أنا لولا أنت ما وقَّعتُ لحنا

كنتَ في سرِّيَ لما كنت وحدي أتغنى

ألبسُ الروضَ حُلاه إنه يوماً سيُجْنى

وفي ضوء هذا الفهم لما سمي عند النقاد شعراً ذاتياً يمكن أن نتفهم المراد بالشعر الموضوعي، حي يدخل في هذه العلاقة الثلاثية الأطراف طرف رابع، فلا يظهر الشاعر معبراً عن ذاته بذاته، ولا يخاطب المتلقي مباشرة، بل يلجأ الشاعر إلى القالب القصصي أو الملحمي أو المسرحي ليحمل تجربته إلى الناس. ويتوارى خلف ما يبدعه ويتخيله من أحداث ومواقف

وشخصيات وحوار، ليتخذ من ذلك كله وسيطاً غير مباشر يصوغ من خلاله تجربته، ويوصل عن طريقه رؤيته وتجربته إلى المتلقي.

والحق أن تسمية مثل هذا الضرب من الشعر شعراً موضوعياً لا ينبغي أن تخدعنا عن حقيقة مهمة هي أن «الموضوعية» قناع يتوارى خلفه الشاعر لأن المآل في النهاية هو إلى «ذات» الشاعر التي تبتكر هذه الوسائط لتكون حاملة وموصلة للتجربة والرؤية المعبرتين عن موقف الشاعر؛ أي أن الأمر هنا ليس حقيقة «الموضوعية» ولكنه «إيهام بالموضوعية» متفق عليه اتفاقاً ضمنياً بين المبدع والمتلقي».

ويتوقف نجاح المبدع فنياً في مثل هذا الضرب من الشعر على نجاحه في إقناع المتلقي بهذا الحياد المقنَّع، وبأن الأحداث والمواقف التي يتابعها والحوار الذي يتلقاه كلها طبيعية وخالية من التكلف والافتعال، وممكن وقوعها، كما أن على الشخوص الصانعة للأحداث أن تكون شخوصاً طبيعية من لحم ودم، وليست أدوات أو دمى في مسرح للعرائس. والإقناع المطلوب هنا هو إقناع فني وليس ذهنياً أو منطقياً، وعلينا أن نعلم أن «المتلقي» في هذه المواقف لديه القابلية للاقتناع وتمرير هذه الخدعة الفنية الطريفة إذا توافرت الظروف الفنية والإبداعية التي تيسر له هذا الاقتناع.

والشعر العربي لم يعرف في تاريخه الطويل غير الضرب الذاتي أو ما يسمى بالقصيدة الغنائية، حتى استطاع أحمد شوقي في العصر الحديث أن يحقق هذه النقلة الفذة بإدخال الشعر المسرحي إلى ساحة الإبداع الشعري العربي.

ومن مثل ذلك مسرحياته «مجنون ليلى» و«علي بك الكبير» و«قمبيز».. الخ، فضلاً عن المطولات الشبيهة بالملاحم مثل: مذكرات بحار لمحمد الفايز، والإلياذة الإسلامية لأحمد محرم، والعمرية لحافظ إبراهيم.



المبحث الثالث
التجربة الشعرية واللغة

١- مفهوم التجربة الشعرية:

من المسلّمات الشائعة أن المقومات التي تشكل التجربة الشعرية هي العاطفة، والفكرة، واللغة الشعرية (أو التعبير)، ويتسع مفهوم التعبير ليشمل المفردات والعبارات والتراكيب، والخيال والموسيقا بأنواعها المختلفة. وتتضافر هذه المقومات لتعطي للقصيدة شكلها ومذاقها وتأثيرها.

ونحن بحاجة إلى أن نتوقف أولاً عند كل مقوم من هذه المقومات الثلاثة لنعرف المقصود به بوجه عام، ثم نعود إليه بشيء من التفصيل لنتعرف دوره في تشكيل التجربة الشعرية، وإلى أي مدى يمكن الاعتماد عليه في تذوق الشعر ونقده، واستكشاف جمالياته التي استحق بها أن يكون إبداعاً فنياً متميزاً.

(١) العاطفة:

اكتسب الشاعر هذه التسمية لما يتمتع به من شعور مرهف شديد الاستجابة للمثيرات المحركة للإبداع من حوله. ولذلك لا نتوقع من إنسان خامل الوجدان بليد العاطفة غليظ الأحاسيس أن يكون شاعراً مجيداً. وينشأ عن ذلك أن العمل الشعري لابدّ أن يصدر عن انفعال واستثارة تحرك وجدان الشاعر، وتوجه بصره وبصيرته إلى موضوع التجربة، وتحفزه إلى تأمله، وإلى الصبر على مشقة الإبداع والخلق الفني.

إن العاطفة هي التي تقدم شرارة الإبداع بما تستثيره من استجابة وانفعال، ولكنها لا تكفي وحدها لتصنع الإبداع، إذ لابدّ أن يكون الشاعر قادراً على توصيل انفعاله إلى المتلقي من خلال صياغة لغوية شفافة قادرة على التأثير فيه، وعلى نقل الانفعال والاستجابة إليه. ويحتاج هذا النقل إلى موهبة في تنظيم الانفعال والتحكم في طريقة التعبير عنه، لأن العبرة ليست بقوة الانفعال الذي أحس به الشاعر، وإنما العبرة بقوة الانفعال الذي يحدثه الشاعر في المتلقي.

(٢) الفكرة:

لاشك في أن أي تجربة شعرية جيدة لابدّ أن يكون وراءها فكرة كلية تلخص موقف الشاعر ورؤيته، وتنشأ هذه الفكرة من ملاحظته البصيرة لحركة الحياة والناس من حوله، فليست هناك قصيدة تخلو من الفكرة، وإلا كانت ضرباً من الهذيان، كما أن كل فكرة كلية يتولد عنها ويرتبط بها عدد من الفكر الجزئية التي تشكل مفاصل القصيدة ومعالم البنية المعنوية فيها.

ولا غنى لمتذوق القصيدة عن تعرف بنية المعنى فيها، لكن الفكرة مثل العاطفة لا يمكن وحدها أن تصنع شعراً رائعاً، فروعة الفكرة وطرافتها لا تظهر في الشعر ولا تمارس تأثيرها في المتلقي إلا من خلال اللغة الشعرية في النص.

(٣) اللغة الشعرية:

لا سبيل إلى المعرفة بوجود النص الشعري أصلاً إلا بعد أن ينجزه الشاعر ويتجسد في بنيته اللغوية الماثلة أمام القارئ، هذه حقيقة بديهية ينشأ عنها بالضرورة حقيقة بديهية أخرى، هي أن الباب الوحيد الذي يمكن الدخول منه إلى عالم النص وإلى معرفة ما تضمنه من الفكر، وما يستكن وراءه من عاطفة وما تحقق للنص من جماليات الأداء هو التشكيل اللغوي للنص.

ولذلك كان علينا أن نولي لغة النص أكبر قسط من العناية والفحص إذا أردنا أن تكون قراءتنا للشعر قراءة نقد وتذوق واستمتاع؛ فلنتأمل كل لفظ وكل تركيب وكل صورة، ونتأمل الأشكال الموسيقية والتشكلات الإيقاعية، وأن تكون اللغة الشعرية هي مدخلنا الأساسي للسياحة في عالم النص؛ بل إن علينا أن نستخرج من باطن النص الخفيَّ والمسكوت عنه، وما بين السطور؛ لأن النص الشعري الجميل يحاور قارئه ويراوغه، ولا يبوح بكل ما عنده مباشرة وإلا كان نصاً مبتذلاً مكشوفاً، وهذه المراوغة الجميلة هي جوهر متعة القراءة ولذة التلقي.

نحاول الآن أن نعود إلى هذه المقومات الثلاثة بمزيد من الفحص لنعرف دورها في كتابة النص، وكيف نوظفها في قراءته وتلقيه.

٢- كيف نستدل على عاطفة الشاعر؟

من المألوف أن نسمع أو نقرأ حكماً على عاطفة شاعر ما بالقوة أو الضعف، وعلى انفعاله بالصدق أو الافتعال، وكثيراً ما تطلق هذه الأحكام من غير تعليل أو برهان حتى تصبح تعبيراً جاهزاً محفوظاً يُردد للخلاص من المشكلة.

إن مثل هذا الحكم قد يكون صحيحاً أو غير صحيح. لكنه في الحالين لم يهبط على الناقد من السماء. ولكن حيثيات الحكم لابد أن تكون موجودة في النص المقروء، ولابد أن يكون طريقنا للاستدلال عليها هو تحليل اللغة الشعرية إذا أردنا أن يكون كلامنا قائماً على برهان ودليل.

إن حرارة العاطفة وحدّة الانفعال لدى الشاعر ليست ضماناً لجودة الشعر، بل إن عكس ذلك هو المتوقع، إذ ربما كانت عائقاً للموهبة وكابحاً للتعبير، وهذا هو أمير الشعراء أحمد شوقي الذي سارت قصائده العامرة برثاء الزعماء والعظماء، يلجمه مصاب فقد أبيه فلا يرثيه

إلا بعد أمد طويل، ثم تأتي مرثيته ضعيفة باهتة لا تنبئ عن أن قائلها كان أشعر شعراء عصره؛ يقول شوقي:

سألوني: لِمَ لَمْ أرثِ أبي ... ورثاء الأب دَيْنٌ أي دَيْنْ

أيها اللُّوَّام: ما أظلمكم ... أين لي العقلُ الذي يُسْعِدُ[1] أين؟

وقد صدق شوقي؛ فإن العاطفة لكي تبدع لابد لها من الاستعان بالعقل الذي يهدي الشاعر إلى أقرب الطرق وأشدها تأثيراً على المتلقي.

ولك أن توازن بين رثاء شوقي لأبيه وبيتين اثنين قالهما شاعر آخر يرثي فيهما زوجته[2]:

فلو أنني إذ حُمَّ يوم وفاتها ... أُحكَّم في عمري لشاطرتها عمري

فحل بنا المقدور في ساعة معا ... فماتت ولا أدري ومُتّ ولا تدري

ولاشك عندنا في أن الموازنة بين الشاعرين لا يمكن أن تكون في صالح الرثاء الفاتر من أمير الشعراء لأبيه. ومن الصعب أن نرجع ذلك إلى قوة أو ضعف في عاطفة الشاعر، ولكنه دليل على أن العاطفة وحدها لا تضمن جودة الشعر ما لم يتمكن الشاعر من نقلها إلى قارئي شعره ومتذوقيه.

إن الحكم المباشر على عاطفة الشاعر ومعرفة مدى قوتها أو ضعفها هو حكم على ما جرى في داخل وجدان الشاعر، وهو أمر يدخل في حكم المجهول الذي لا يعلمه إلا الله، لذلك كان السبيل الوحيد للاستدلال على ذلك هو قياس حرارة الانفعال عند القارئ والمتذوق، فبهذا وحده نتبين الفرق بين الانفعال والافتعال، ولا يمكن تحقيق هذا الهدف إلا بتأمل اللغة الشعرية في النص، وتحليلها، والكشف عن دلالاتها وأثرها في نفس متلقيها.

(١) يسعد: يُعين، يساعد.

(٢) هو يعقوب بن حارثة من شعراء الدولة العباسية؛ الحماسة البصرية لعلي بن أبي الفرج البصري بتحقيق عادل سليمان جمال ٢/ ١٨٢.



هكذا نعود من جديد إلى «اللغة الشعرية» لنعلم أنها ليست مجرد مقوم من مقومات التجربة الشعرية. ولكنها المقوم الجوهري الذي يقودنا بمنطق العلم إلى الحكم على المقوِّمين الآخرين.

٣- هل يمكن للفكرة وحدها أن تصنع شعراً جميلاً؟

عرفنا أنَّ الفكرة لابد أن تكون موجودة لكي يتحقق التواصل بين الشاعر ومتذوقه المتلقي؛ فلا نصَّ شعرياً بلا فكرة. ولكن روعة الشعر لا تتوقف على الفكرة التي يتضمنها، بل على الطريقة التي صيغت بها لتحقق لها القوة والتأثير. وإليك الأسباب التي تبرهن على صحة هذا القول:

(١) إن الفكرة يمكن أن تخطر على بال أي إنسان ولكن الشاعر وحده هو القادر بموهبته وحساسيته اللغوية وقدرته على استثمار طاقات اللغة على أن يعبر عنها تعبيراً شعرياً جميلاً.

(٢) إن الفكرة النافعة أو الموعظة الحسنة قد تصاغ في كلام موزون مقفى ومع ذلك نراها فاقدة للمذاق الشعري الجميل. وعكس ذلك صحيح؛ إذ قد تكون الفكرة بسيطة لاتزيد على كونها مجرد ملاحظة عادية، ولكن صياغتها تقنعك بأن ما تسمعه هو شعر جميل يحقق المتعة والإحساس بالجمال. وهاك مثالين نسوقهما للشرح والتوضيح.

يقول محمود الوراق[١] في أبيات تتضمن فكرة تأملية عميقة وموعظة أخلاقية حسنة:

---

(١) شاعر عباسي توفي حوالي سنة ٢٣٠ هـ. انظر ديوانه بتحقيق وليد قصاب صفحة ١٠٤.

قــائــدُ الــغــفــلــةِ الأمــلْ والــهـــوى قــائـــدُ الــزلــل

قـــتـــل الجـــهـــلُ أهـــلَـــه ونجـــا كـــل مـــن عَـــقَـــل

فـــاغـــتـــنـــم دولـــــة الــسّــلا مـــة واســـتـــأنـــف الـــعـــمـــلْ

قارن بين هذه الأبيات الحافلة بسمو الفكرة ونبل الهدف بأبيات أخرى لابن الرومي يصف فيها مهارة خباز يصنع الرقاق:

مـا أنـس لا أنـس خـبـازاً مـررت بـه يدحو الرقاقة وشك اللمح بالبصر

مـا بـين رؤيـتـهـا فـي كـفـه كـرةً وبـين رؤيـتـهـا قـوراء كـالـقـمـر

إلا بمـقـدار مـا تـنـداح دائـرة في صفحة الماء يُلقى فيه بالحجر

ولك أن تقرأ النصين لتعلم أيهما أقرب إلى روح الشعر ورونقه وجاذبيته على الرغم من جلال الفكرة في النص الأول، وبساطة الملاحظة في الثاني.

إن الفِكَر المجردة ملْك مشترك وشائع بين جميع الشعراء، وربما تكون متوقعة من قارئ الشعر قبل القراءة. ففي المدح لابّد أن يكون الممدوح بحراً وغيثاً في الكرم وأسداً في الشجاعة وجبلاً في الحلم والرزانة، وفي الغزل نتوقع أن يتردد ذكر الهجر والسهاد والشوق والحنين ووصف محاسن الحبيب. وقس على ذلك سائر أغراض الشعر من رثاء أو فخر أو هجاء. لكننا مع ذلك يمكن أن نستمتع بعشرات القصائد التي تعالج جميعها فِكراً واحدة أو متشابهة.

---

(١) شاعر عباسي توفي حوالي سنة ٢٨٤ هـ. انظر ديوانه بتحقيق حسين نصار صفحة ٣/ ١١١٠.



اقرأ هذه الأبيات للحصري القيرواني من قصيدته المشهورة:

يا ليلُ الصبُّ متى غده	أقيام الساعة موعده؟
رقد السمارُ وأرّقه	أسفٌ للبين يردده
فبكاه النجم ورقّ له	مما يرعاه ويرصده

ثم اقرأ بعده أبيات شوقي في معارضته؛ إذ يقول:

مضناك جفاه مرقده	وبكاه ورحّم عُوّده
حيرانُ القلب معذّبُه	مقروح الجفن مُسهّدُهُ
يستهوي الورق تأوُّهُهُ	ويذيب الصخر تنهدُهُ
ويناجي النجمَ ويُتعبه	ويقيم الليلَ ويُقعِدُهُ

لقد اشتركت القصيدتان في كلّ شيء: الوزن والقافية والفكرة الكلية وأكثر الفكر الجزئية. فهل يصرفك استمتاعك بالأولى عن الثانية، وهل يحجب عنك ما تجده في التجربة الشعرية الثانية من عذوبة ورقة، وأسر ما في الأولى من جمال؟ إننا نقرأ هذه المعارضات ونحن نتوقع سلفاً الاشتراك بينها في الفكرة وفي التفصيلات ولكننا - لاشك - مستمتعون بها جميعاً، بل إن الاشتراك في الفكرة هو الحافز الأول للمتعة، لأنه الحافز الأول للمقارنة، وتبقى الميزة التي تتعلق بها المفاضلة للغة الشعرية التي صيغت بها هذه الفكرة ألفاظاً وتراكيب وصوراً وموسيقا عن هذا الشاعر أو ذاك.

٤- اللغة الشعرية مفتاح الأسرار:

النص الشعري له خصائص مميزة، فلا يمكن إدراك الجمال فيه وتذوقه إلا بمراعاة هذه الخصائص، ومعرفة الطرق المناسبة للتعامل معها. ولتوضيح ذلك نقول إن هناك فرقاً كبيراً بين النص الشعري والمقال، ولذلك يجب أن تختلف الطريقة التي نحاول بها تذوق القصيدة عن الطريقة المتبعة في نقد المقال على الوجه الآتي:

(١) في نقد المقال: تكون الأهمية الأولى للفكرة، وتأتي الصياغة والتعبير في المرتبة الثانية من الأهمية. إن هذه القاعدة تبدو صحيحة حتى في المقال الأدبي الذي يكتبه كبار الأدباء على الرغم من اهتمامهم الشديد بالصياغة والتعبير. ويمكن - بعبارة أخرى - أن نقول: إن السؤال الأول الذي نطرحه عندما نقرأ مقالاً هو: ما الذي يريد الكاتب أن يقوله في المقال؟ ثم يأتي بعد ذلك السؤال الثاني: كيف صاغ الكاتب فكرته وعبر عنها؟

ولكي تتضح لك هذه القاعدة اقرأ في تدبر وتأمل الاقتباس الآتي من مقال طريف لأحد الأدباء العرب المشاهير هو «الشيخ عبدالعزيز البشري» يصور فيه علاقة الصداقة التي كانت تربط بينه وبين شاعر كبير هو «حافظ إبراهيم»، وكان كلاهما من ظرفاء العصر. يقول البشري:

«عاشرت حافظاً وصاحبته ولازمته أكثر من خمس وعشرين سنة متوالية متصلة، حتى مضى إلى فضل الله ورحمته. ومع هذا لا أدري أكان لي أصدق الأصدقاء، أم كان لي أعدى الأعداء؟ ولا أدري من جانبي أيضاً، أكنت له أصدق الأصدقاء أم كنت له أعدى الأعداء؟ وهل كان يحبني أشد الحب، ويضمر لي أخلص الود، أو كان يكرهني أشد الكره، ولا ينطوي لي إلا على أبلغ المقت؟ كذلك لا أدري إذا كنت أحبه أشد الحب، أو أنني أكرهه أعنف الكره، ولا أنطوي له إلا على أقسى الحقد والبغض.



مازلت، لعمري، بين الأمرين في أحير الحيرة وأضل الضلال.. وكيفما كان الأمر فإنني أقرر أن حافظاً رحمة الله عليه كان لا يستطيع على فراقي صبراً، ولا أستطيع على فراقه صبراً. ومع هذا فإنه ما جمعتنا خلوة إلا جعل يصارحني ببغضه، وأباديه بمقته، ويذكرني ما أسلفت من آذاه، وأذكّره ما أسلف من الكيد لي. ولا نزال على هذا حتى يبدو ناجز الفتنة، ويهيج هائج الشر، ومع هذا لا توسوس لأينا نفسه بالفرقة والخلاص من هذا البلاء.

ولقد يتوافق رأيانا في رجل، فنذكره بما نحسب فيه من ثقل الظل، أو شدة البخل، أو الكذب والتزيد فيلقاه في سرّ مني ويقول له: «إن فلاناً يرميك بكيت وذيت، فتعال معي أسمعك بأذنك»، ويواريه في غرفة مجاورة، أو يدسه من حيث لا أرى، خلف ستار أو تحت سرير، ثم يقبل عليّ فيستدرجني إلى حديثه، وما عسى أن نكون قد أرسنا من النكات على خلاله تلك، فإذا بلغ من هذا كل ما أراد، سل صاحبنا من حيث كان، فطلع عليّ مغبر الوجه، متكرش الجبين، محمر الحدق، بارز الناب.

وأرجو ألا تظن أنني كنت أتمثل مع حافظ، على شيء من هذا، بالحكمة الرقيقة القائلة «المسامح كريم» فإنني ما كنت أجزيه إلا شراً بشر وغيظاً بغيظ وكيداً بكيد. ولعلي كنت أخبر الناس بما يكدّر صفوه، ويسود نهاره، ويقضّ بالليل مضجعه، فما حرّمت شيئاً من هذا شهوة الحقد أبداً والبادي اظلم! هذا ولا نتفارق لأننا كلينا لا يستطيع على الفراق صبراً».

ما الذي يلفت نظرك في هذا المقال للوهلة الأولى؟

الذي نتوقعه - إجابة على هذا السؤال - أن اهتمامك الأول سيكون بالفكرة التي يريد الكاتب توصيلها عن هذه العلاقة الفريدة بينه وبين صديقه، حيث تبدو المفارقات المضحكة المدهشة هي سيدة الموقف، وحيث يجتمع الكيد والشجار والخصومة الشديدة مع وثاقة الصحبة وطول الملازمة وعدم الصبر على الفراق. أما الصياغة والتعبير الذي يتميز بسمو اللغة ودقة الوصف وبراعة التصوير في المقال فسيأتي في المرتبة الثانية من الاهتمام. أما مع النص الشعري فالأمر على العكس.

(٢) في نقد الشعر تنعكس الأولويات فتكون للصياغة والتعبير والتشكيل اللغوي الأهمية الأولى وتأتي الفكرة في المرتبة التالية؛ أي أن السؤال الأول في تذوق الشعر هو: كيف صاغ الشاعر فكرته وما خصائص اللغة الشعرية التي تشكل فيها النص؟ ثم يأتي بعد ذلك السؤال الثاني: ما الذي يتضمنه النص من فكرة أراد الشاعر أن يعبر عنها؟

إن لغة القصيدة هي مفتاح كلّ الأسرار فيها . والشاعر الحقّ هو الذي تجتمع له ميزتان مهمتان: الميزة الأولى خبرة عميقة بالإنسان والحياة، تمنحه عبقرية اكتشاف الأسرار والمفارقات والتناقضات.

والميزة الثانية: خبرة عميقة باللغة وإمكاناتها وطاقاتها التعبيرية المؤثرة، تمنحه عبقرية التوصل والتأثير . ولا غنى في هذا المقام لإحداهما عن الأخرى، ولابدّ مع هاتين الميزتين المهمتين أن تتوافر للشاعر الموهبة.

وقد آن الأوان لنتدارس معاً نصاً شعرياً نحاول من خلاله أن نكتسب الدربة على تذوق النص الشعري. والغاية من هذه المدارسة هي:



١- أن نتبين أن الأصوات والتراكيب النحوية والفنون البلاغية تتضافر جميعاً لتشكل سمات اللغة في النص الشعري.

٢- أن نكتسب مهارات الفحص الدقيق للغة الشعرية.

٣- أن نثبت أن فحص اللغة الشعرية هو المدخل إلى العاطفة والفكرة.



الصورة الشعرية

١- تمهيد:

أشرنا في المبحث الأول إلى أن الشعر هو ملتقى كل الفنون، فهو فن يستثمر كلّ وسائل التعبير التي تعتمدها الفنون الأخرى من رسم وتصوير وموسيقا وتجسيم لكن اللغة هي المادة التي يشكل منها إبداعه الفني، ومن ثم كان على الشاعر أن يطوع هذه الوسائل الفنية فيخضعها لطبيعته، ويوظفها لإنتاج فن شعري جميل ومؤثر.

ولعلك تذكر أنا توقفنا بشيء من البيان للعلاقة بين فن الشعر والرسم والتصوير، حيث أوضحنا كيف أن الشعر هو رسم وتصوير بالكلمات، وأنه قادر على أن يقدم لنا المشاهد بأنواعها المختلفة: المشهد السكوني، والمشهد الحركي، والمشهد السينمائي، وهو يقدم ذلك كله بالصياغة اللغوية التي هي مادة التشكيل الأساسية في الشعر.

في هذا المبحث نحاول أن نتفهم بصورة أدق وأشمل أهم ما يتصل بالصورة الشعرية ودورها في توصيل الرسالة التي تتوخّى القصيدة إبلاغها إلى المتلقي. وتتطلب منا هذه المهمة أن نعرف المقصود بالصورة الشعرية، وأن نتعرف أنواعها، ونفحص الكيفيات التي تتشكل بها الصورة في لغة القصيدة لتخدم التعبير الصادق عن التجربة الشعرية.

٢- مفهوم الصورة الشعرية:

الصورة هي أهم الوسائط التي يحاول الشاعر من خلالها توصيل تجربته الشعرية إلى المتلقي. وكلمة «الصورة» تعني في مفهومها اللغوي البسيط تشكيلاً من المدركات الحسية تنشط به مخيلة المتلقي. وتحتل المدركات البصرية فيه مكان الصدارة، تليها المدركات السمعية ثم يأتي بعد ذلك مدركات الشم واللمس والذوق. إلا أن هذه المدركات لا تصل إلى مخيلة القارئ من خلال منافذ الإدراك الحسي المباشر كالعين والأذن لأنها تشكيلات مصوغة بالكلمات في النص الشعري، ولهذا تتجاوز عتبة العين والأذن إلى خيال القارئ أو السامع. وهذه المخيلة لدى من يتلقى القصيدة هي التي تعيد تركيب هذه التشكيلات من خلال إدراكه للكلمات والتراكيب والإيقاع تركيباً ينبئ عن مدى نجاح الصورة الشعرية – أو القصيدة إجمالاً – في توصيل التجربة إليه. كما ينبئ أيضاً عن مدى ما يتمتع به المتلقي من قدرة على تذوق الشعر.

وحين تذكر أمامنا عبارة «الصورة الشعرية» فإن الذي يخطر على بال كثير منا مباشرة هو ما عرفناه في علم البلاغة، وفي مقدمته التشبيه والاستعارة بأنواعها المختلفة. وحين نُسأل عن القيمة الفنية لتشبيه أو استعارة فإن لدينا في معظم الأحيان إجابات شبه جاهزة تؤكد لنا أنّ الغرض من التشبيه أو الاستعارة هو تقوية المعنى وزيادته وضوحاً وقدرة على إبراز الشعور والعاطفة التي تحرك لها وجدان الشاعر. إن مثل هذه الإجابات قد تبدو صحيحة بل بدهية، ولكنها لا تجيب عن هذا السؤال ولا عن أسئلة أخرى ذات أهمية قصوى في تذوق فن الشعر، وهي – في كثير من الأحيان – أقرب إلى أن تكون تهرباً من الإجابة، حين تعجز ذائقة المتلقي عن التحليل والتعليل.

الذي لاريب فيه هو أن فنون البلاغة من تشبيه واستعارة هي من أهم الوسائل التي

يستثمرها الشاعر لتشكيل الصورة الشعرية، لا في الشعر العربي وحسب، بل في الشعر مطلقاً أيا كانت اللغة التي يكتب بها. لكن مفهوم الصورة الشعرية أوسع مدى وأعظم تنوعاً. وهذا ما نحاول الإبانة عنه فيما يأتي من حديث.

٣- أنواع الصور الشعرية

أولاً - الصور الجزئية:

ذكرنا لك أن الصورة الشعرية الموفقة لا يشترط فيها أن تكون مجازاً أو تشبيهاً، فقد تصاغ في القصيدة في تشكيل لغوي يحتفظ بالدلالات الحقيقية العرفية للكلمات، ومع ذلك تحقق الوظيفة الفنية المتوقعة منها، كما أنها قد تأتي في صورة استعارة أو تشبيه، ولكنها تخفق في إحداث الأثر التخييلي المناسب للتجربة الشعرية. ونورد لك فيما يأتي نماذج للإيضاح والتدليل على صواب هذه الرؤية.

(١) قد تحدث الصورة تأثيرها مع خلوها من المجاز أو التشبيه:

ففي أحد مشاهد مسرحية «مجنون ليلى» لشوقي يعود قيس إلى جبل التوباد الذي شهد طفولته الأولى وبداية تعلقه بابنة عمه فيتذكر العهد القديم، ويصوغ شوقي على لسانه أبياتاً من أجمل ما أنتجته الشاعرية العربية.

يصور فيا هذه الذكريات الشاجية تصويراً مؤثراً آسراً، فيقول:

جبل التوباد حياك الحيا ... وسقى الله صبانا ورعى

فيك ناغينا الهوى في مهده	ورضعناه فكنت المرضعا
وحدونا الشمس في مغربها	وبكرنا فسبقنا المطلعا
هذه الربوة كانت ملعبا	لشبابينا وكانت مرتعا
كم بنينا من حصاها أرْبُعا	وانثنينا فمحونا الأربعا
وخططنا من نقا الرمل فلم	تحفظ الريح ولا الرمل وعى
لم تزل ليلى بعيني طفلة	لم تزد عن أمس إلا إصبعا

ما الذي يحرك القلب ويعطفه إلى الانفعال بهذه الأبيات ليشارك الشاعر تجربته، على الرغم من بساطة الكلمات؟

إن الجواب عن ذلك السؤال يمكن التماسه فيما تتميز به الأبيات من رصد للتفاصيل الدقيقة، وكشف عن دلالات هذه التفاصيل في أعمق الأحاسيس وأخفاها عن طريق ربطها بمجمل التجربة، إن كثيراً منا يراقبون الأطفال في لهوهم البريء، وهم يبنون البيوت على الرمال ثم ينقضونها، ويخططون على الرمال ثم يمحون الخطوط أو يتركون مهمة محوها للريح. لكن قليلاً منا - وهم الشعراء المجيدون يلتقطون هذه التفاصيل ليجعلوا منها خطوطاً في لوحة معبرة وليوحوا من خلالها بما يودون توصيله، كما أوحى لنا شوقي - على لسان قيس - بدلالة البيوت التي تبنى وتنقض والخطوط التي تعفيها الرياح على الأحلام والآمال التي نقوضها بأيدينا أو تتقوض بفعل تصاريف الأقدار:

كم بنينا من حصاها أرْبعا ... وانثنينا فمحونا الأربعا

وخططنا في نقا الرمل، فلم ... تحفظ الريح ولا الرمل وعى

والشعراء المجيدون وحدهم هم الذين يلتفتون إلى الفرق العظيم بين قياس الزمن بتوالي الأيام والشهور والسنين في حساب الناس، وبين قياس الزمن النفسي في التجربة الإنسانية، وهم الذين يتفهمون شوق النفس الإنسانية إلى تثبيت دورة الزمن والتشبث باللحظة السعيدة:

لم تزل ليلى بعيني طفلة ... لم تزد عن أمس إلا إصبعا

وتبلغ روعة الكشف ذروتها في هذا الاستثناء المفعم بالصدق مع النفس من جهة ومع حساب الناس للزمن من جهة أخرى. إن تقدم «ليلى» في العمر حقيقة لا تخطئها العين، وإنكاره مكابرة لا تجوز، ولكن للقلب المتشبث بلحظة الذكرى رؤية أخرى، وللنفس مع ما طرأ عليها من تغير حساباً آخر فهو تغير لا يتجاوز في قياسه الإصبع. ويستبينُ لك من تحليل هذه الصورة وأشباهها أن جمالها في قدرتها على تتبع التفاصيل، ودأبها على استخراج مخزون التجارب الإنسانية المكنونة في أعماق كلّ منا، وإن كنا لا نلتفت إليها لأننا اعتدناها وألفناها، وفي ربطها للتفاصيل والتجارب الإنسانية بالتجربة الشعرية التي تعبر عنها.

(٢) وقد تشمل الصورة على تشكيل بصري لا يتجاوز العين إلى أعماق النفس:

وفي مثل هذه الصورة يُعنى الشاعر بالتشابه الظاهري بين المكونات، ويحتفي بتوافر الشبه الحسي وإن كان مجرداً من الملائمة للجو النفسي وعاجزاً عن استدعاء التجاوب والانفعال الذي تقتضيه التجربة لدى المتلقي. ويمكن أن نجد هذا النوع من الصور حتى عند كبار



الشعراء. إن «شوقي» الذي ظهر اقتداره وتمكنه في قصيدته عن «جبل التوباد» هو نفسه الذي يقدم لنا سلسلة من الصور المتعاقبة والمتنافرة لمظاهر الجمال في الربيع فيقول:

ويقائق النسرين[1] في أغصانها ... كالدر رُكِّب في صدور رماحِ

والجلنار دم على أوراقه ... قاني الحروف كخاتم السفاحِ

وكأن محزون البنفسج ثاكل ... يلقى القضاء بخشية وصلاحِ

وترى الفضاء كحائط من مرمر ... نضدت عليه بدائع الألواحِ

وجرت سواق كالنوادب بالقرى ... رُعْن الشجيَّ بأنَّةٍ ونُواحِ

الشاكيات وما عرفن صبابة ... الباكيات بمدمعٍ سحَّاحِ

لعلك لاحظت أن جميع هذه الصور لا تأتلف تحت رؤية تصويرية متسقة، ولا تعبر عن تجربة شعرية يمكن التجاوب معها من المتلقي. فإذا كانت الرسالة الشعرية المراد توصيلها هنا هي أن يستشعر المتلقي مظاهر الجمال في الطبيعة فلا نظن أن تحقق هذه الرسالة ممكن مع اشتمال الصور الجزئية على الدم القاني وخاتم السفاح وشكل البنفسج ومشهد السواقي النوادب، ولا ننسى التكلف الواضح في التماس وجه الشبه بين النسرين الأبيض والدُّرُّ المركب في صدور الرماح، فلا ملاءمة ولا تناسب بين الدُّرِّ والرماح، ولا بينهما مجتمعين وبين زهرات رقيقة كالياسمين. أما ذروة عدم التوفيق في تشكيل الصورة الشعرية تلك الصورة «البلاستيكية» الجامدة التي صور فيها الفضاء الذي نستشعر معه الرحابة والانطلاق إلى اللامحدود بحائط

(١) أي زهور النسرين الناصعة البياض.

من مرمر نقشت عليه جوامد الصور. لقد انصرفت عناية الشاعر إلى تحقيق أكبر قدر ممكن من التشابه الحسي السطحي بين مكونات الصورة، ولم يحفل كثيراً بنقل تجربة الإحساس بجمال الطبيعة في فصل الربيع، فوقفت الصورة الشعرية في النص سداً حاجزاً بينه وبين المتلقي، فجاءت مثالاً للنص الشعري الذي يتوقف أثره عند عتبة الإحساس البصري والسمعي فلا يتسرب إلى أعماق القارئ استجابة وطرباً وانفعالاً.

(٣) اما ثالث أنواع الصور الشعرية فهو التشكيل الذي يتجاوز عتبة الحواس إلى عمق الإحساس:

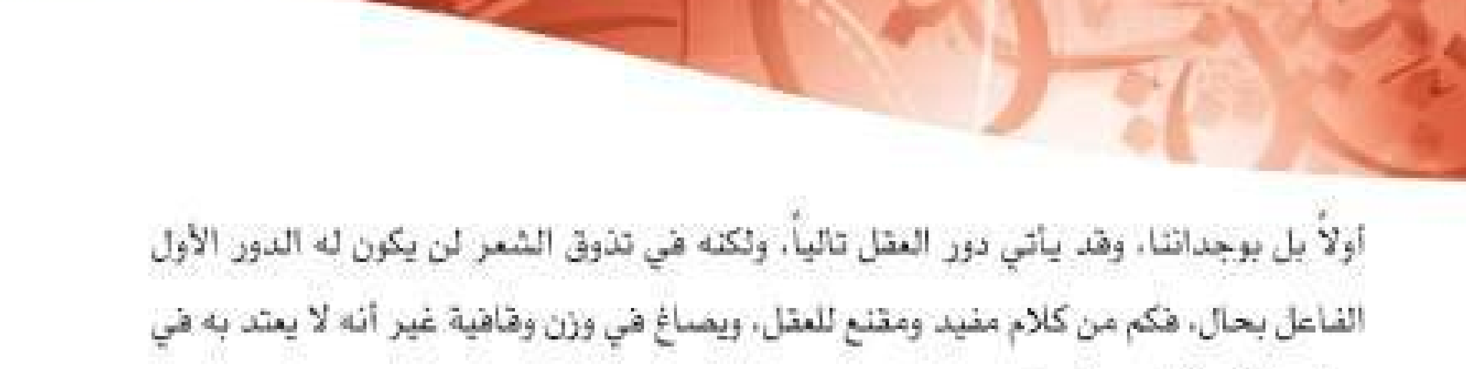
لنقرأ معا هذين البيتين للشابي:

وإذا ما استخفني عبث النَّاس تبسمت في أسى وجمود

بسمة مُرَّة كأنيَ استلّ من الشوك ذابلات الورود

في البيت يشكل الشاعر صورة يرسم بها ملامح الابتسامة المرة التي يغتصبها اغتصاباً لمجاملة الناس ومجاراتهم في سلوكهم العابث اللاهي الذي لا يستشعر حقيقة الحياة وما تعج به من مآس، فهي ابتسامة ترتسم على شفتي الشاعر في الظاهر، وهي على النقيض من حقيقة باطنة. لذلك تشبه وردة ذابلة يستلها الشاعر من بين الأشواك. ويترك الشاعر لمتلقي شعره تصور الآلام المصاحبة لهذا الفعل الذي يواجه الناس فيه مرتدياً قناعاً يعلم أنه زائف ولكنه مضطر إليه.

إن مثل هذه الصورة هي التي لا تتوقف عند سطح الأشياء بل تنفذ إلى الأعماق، وتتجاوز تحقيق الشبه الظاهري إلى تفعيل الأحاسيس والمشاعر لدى المتلقي عن طريق تحفيز المخيلة بالارتياح إلى ما تحب والنفور والانقباض مما تكره. إننا لا ننفعل تجاه القصيدة الجيدة بعقولنا



أولاً بل بوجداننا، وقد يأتي دور العقل تالياً، ولكنه في تذوق الشعر لن يكون له الدور الأول الفاعل بحال، فكم من كلام مفيد ومقنع للعقل، ويصاغ في وزن وقافية غير أنه لا يعتد به في ميزان الفن الشعري الحق.

ثانياً - الصورة الكلية:

إن من الخطر البين في تذوق الشعر أن نتصور القصيدة ركاماً من المجازات والتشبيهات، بحيث نتعامل مع كل صورة شعرية في ذاتها أو في علاقتها المباشرة، بما قبلها وما بعدها، فنحن بذلك نقطع أوصال القصيدة ونغفل عن البنية الكلية المعبرة عن التجربة الشعرية في تكاملها وتضافر مكوناتها. إنَّ التوافق والملاءمة بين هذه الصور ومجمل التجربة الشعرية هو الذي يحقق لها تأثيرها وفاعليتها، وحظ القصيدة من النجاح أو الإخفاق مرتبط بتحقيق هذه الملائمة. وقد رأينا عند تحليلنا لقصيدة شوقي في وصف الربيع كيف جاءت الصور الشعرية فيها أشتاتاً مفتقدة التناغم فيما بينها من جهة وفيما بين مجموعها ومجمل التجربة الشعرية التي تستهدف توصيل الإحساس بالجمال إلى نفس المتلقي من خلال تصوير عرس الألوان والزهور في فصل الربيع.

لننظر الآن في نص آخر لنقدِّم من خلاله الوجه الآخر من القضية، ونعني بذلك إيضاح أمرين:

الأول: كيف تتشكل الصورة الكلية من منظومة الصور الجزئية؟

الثاني: كيف تتشكل القصيدة من منظومة الصور الكلية التي تتآلف فيما بينها وتتضافر في استجابة وتناغم من التجربة الشعرية التي تعبر عنها القصيدة؟

٤- تناغم الصور الجزئية والصور الكلية:

قصيدة «لا وقت للبكاء» لأمل دنقل (نموذج للدراسة)

نحاول هنا إيضاح العلاقة بين الصور الجزئية والصور الكلية من خلال تحليل نص شعري ذي لون مختلف عن القصيدة العمودية الموحدة وزناً وقافيةً. القصيدة من شعر التفعيلة أو ما يسمى بالشعر الحر، ويعتمد على تفعيلة واحدة هي (مُسْتَفعلن) موزعة في كل سطر شعري بأعداد متنوعة كما أن القصيدة تشتمل على تنويعات من القافية يختلف توزيعها بأشكال مختلفة.

كتبت القصيدة في وقت كانت فيها أجزاء شاسعة من الأرض العربية قد استباحها أعداء الأمة العربية في أعقاب نكبة عام ١٩٦٧. وفي القصيدة يهتف الشاعر ببلاده وبالجماهير الباكية التي خرجت وراء جثمان الرئيس عبدالناصر قائلاً:

«لا وقت للبكاء»، مذكراً بالفاجعة الحقيقية المتمثلة في سيناء الأسيرة المستباحة وواجبنا المقدس تجاه تحريرها، مبشراً في ظلام النكبة بالفجر الآتي بالنصر الميمون:

لا وقْتَ للبكاء

فالعلم الذي تنكسينه على سرادق العزاء

منكس في الشاطئ الآخر، والأبناء

يستشهدون كي يقيموه على «تبة»[1]

العلم المنسوج من حلاوة النصر ومن مرارة النكبة

---

(١) التبة: المرتفع من الأرض.



خيطاً من الحب وخيطين من الدماء

العلم المنسوجُ من خيام اللاجئين للعراء

ومن مناديل وداع الأمهات للجنود

في الشاطئ الآخر

ملقى في الثرى

ينهش فيه الدود

ينهش فيه الدود ... واليهود

قارئ هذا المقطع وهو المقطع الأول يلفت نظره أول وهلة السطر الشعري الأول الذي جعل منه الشاعر عنواناً للقصيدة «لا وقت للبكاء» وقد صاغه في صورة «شعار» أو «هتاف». ونحن نعلم أن لغة الشعارات والهتافات هي أبعد ما تكون عن طبيعة اللغة الشعرية التي لا تميل إلى الخطاب المباشر ذي النغمة الصاخبة. ولكن القارئ يفاجأ عقب هذا «الشعار» بلقطة أقرب إلى طبيعة التصوير (الفوتوغرافي) للعلم الرمز وهو منكس في موضعين مختلفين ولسببين مختلفين هو منكس على سرادق العزاء حزناً على الراحل في الشاطئ الغربي من القناة، ومنكس ذُلاً هواناً تحت وطأة الأسر في الشاطئ الشرقي منها. إنه منكس في الشاطئ الغربي وحوله رؤوس منكسة من الجزع والفقد، ومنكس في الشاطئ الشرقي وحوله رؤوس تشرئب إليه بالعزم والإصرار وعيون تتطلع لكي تستنقذه من الهوان وترفعه عالياً على قطعة غالية من الأرض العربية.

هذه الصورة ذات الطبيعة (الفوتوغرافية) على الرغم من كونها صورة مباشرة خالية من المجاز أو التشبيه تحدث أثرها العميق الغائر في النفس من خلال إبراز مظهر واحد وهو

تنكيس العلم، مصحوباً بتناقض حاد يزلزل القلب بين مواضع التنكيس وأسبابه، وتبدو هذه الصورة انتقالاً طبيعياً من الشعار الصارخ إلى سلسلة من الصور الجزئية التي تأتلف لتشكل صورة كلية تبرز بها قيمة «العلم – الرمز»، وتضعه في مركز العدسة التصويرية المقربة، لتلفت الجماهير عن مشهد آخر هو مشهد النعش المحمول على عربات المدفع إنه العلم المنسوج لا من الخيوط المعتادة ولكن:

... من حلاوة النصر ومن مرارة النكبة

خيطا من الحب وخيطين من الدماء

... من خيام اللاجئين للعراء

... من مناديل وداع الأمهات للجنود

إن كل صورة من هذه الصور تصب في أعماق النفس جرعة شديدة التركيز، لها في الحلوق مرارة العلقم ولسع النار. وأنت ترى أن كلا منها هو في ذاته صورة جزئية لكنها تأتلف كلها في نسيج واحد لتضع صورة كلية للعلم الرمز تبلغ ذروة الاستثارة والتفعيل لمخيلة المتلقي حين يخاطبها بثلاث صور تتسق في تتابع متنام ومثير:

الأولى – صورة مباشرة ليس فيها خيال ولكنها مستفزة للوجدان:

في الشاطئ الآخر

ملقى في الثرى

الثانية – صورة يمكن أن نتلقاها بمعناها الحرفي.. المستفز أيضاً:

«ينهش فيه الدود»



الثالثة - تبدو تكراراً للصورة السابقة، ولكن بزيادة وتنمية تحقق مزيداً من الفاعلية والتأثير:

ينهش فيه الدود... واليهود

ونحن نكتشف بهذه التنمية القيمة التصويرية لأسلوب العطف، حيث توفر واو العطف عمقاً تصويرياً رائعاً يجمعها بين الدود واليهود وتشريك المعطوف والمعطوف عليه بكل ما يحمله هذا التشريك من دلالة مستفزة للوجدان الوطني في فعل واحد هو نهش العلم - الرمز بكل ما يحمله العلم من تجسيد للسيادة والعزة الوطنية.

ثم إن علينا أيضاً أن نتأمل قيمة النقاط الثلاث التي يفصل بها الشعر في النص المكتوب بين المعطوف والمعطوف عليه، وهي نقاط تقترح على منشد القصيدة سكتة لطيفة بينهما يبرز بها المفارقة، ويؤكد بها المفاجأة المستثيرة لوجدان المتلقي.

وفي مقطع آخر من القصيدة نفسها يبدأ الشاعر بسلسلة من الصور الجزئية هي أشبه بإلقاء الجمر المتقد على الوجدان الوطني ليستنقذ نفسه مما هو فيه، ويلتفت إلى الواقع الذي أصاب كرامة الوطن في الصميم، ثم ينفذ من هذه السلسلة إلى متابعات تصويرية أخرى يستحضر فيها التاريخ المجيد لهذه الأمة، ويجعل منها نافذة تطل بها الجماهير على غد مشرق ينتظرها وراء هذا الظلام الدامس، يقول:

الشمس (هذه التي تأتي من الشرق بلا استحياء)

كيف تمر فوق الضفة الأخرى

ولا تجيء مطفأة؟

والنسمة التي تمر في هبوبها على مخيم الأعداء

كيف تُرى نشمها.. فلا نسدّ الأنف؟

أو تحترق الرئة؟

وهذه الخرائط التي صارت بها سيناء

عبرية الأسماء

كيف نراها... دون أن يصيبنا العمى؟

والعار... من أمتنا المجزأة؟

والطفلة الصغيرة العذبة

تُطلق - فوق البيت - «طيارتها» البيضاء

كيف تُرى تكتب في كراسة الإنشاء

عن بيتها المهدوم فوق الأب.. واللعبة؟

وأمي التي تظل في فناء البيت منكبة

مقروحة العينين، مسترسلة الرثاءْ

تنكث بالعود على التربة:

رأيتها: الخنساء

ترثي شبابها المستشهدين في الصحراء

رأيتها: أسماء

تبكي ابنها المقتول في الكعبة

رأيتها: شجرة الدر..



ترد خلفها الباب على جثمان (نجم الدين)

تغلق صدرها على الطعنة والسكين

فالجند في الدلتا

ليس لهم أن ينظروا إلى الوراء

أو يدفنوا الموتى

إلا صبيحة الغد المنتصر الميمون

فلتعد قراءة المقطع السابق مرة ومرة، فسترى كيف تتابع الصور على نحو بالغ التأثير، وسترى أيضاً كيف أن كل صورة منها هي في ذاتها صورة جزئية، ولكنها تتجمع وتتضافر وتصب في مجرى انفعالي واحد، يعزز الرسالة التي تريد القصيدة توصيلها إلى وجدان القارئ لينفعل بها. ولعلك لاحظت كيف يسلط الشاعر عدسته الشعرية على صورة الأم المنكبة وهي تنكث بالعود على التربة، ثم يجعل وجهها الحزين يتبدل مرة بصورة الخنساء التي حُمل إليها نبأ استشهاد أولادها في الجهاد فقالت: «الحمد لله الذي شرفني باستشهادهم». ثم مرة أخرى بصورة أسماء التي جاءها ابنها عبدالله بن الزبير يقول: أخاف إن قتلوني أن يمثلوا بي فتقول له قولتها الشهيرة: «لا يضير الشاة سلخها بعد ذبحها». ثم يتبدل وجه الأم الحزينة مرة ثالثة بصورة «شجرة الدر» التي توفي زوجها (نجم الدين) والجنود يواجهون الحملة الصليبية التي قادها ملك فرنسا لويس التاسع ضد أرض الإسلام في دلتا مصر، فتكتم نبأ وفاته، وتوالي إصدار الأوامر وقيادة المعركة باسمه، حتى تحقق النصر لجنود الحق، ووقع ملك فرنسا أسيراً في يد المقاتلين.

إنك إذا تأملت كل صورة شعرية على حدة فستجدها صورة آسرة مؤثرة وهي في الوقت نفسه صورة جزئية، ولكن تواتر الصور وترادفها واستهدافها إحداث تأثير موحد ذي فاعلية وقدرة على تفعيل استجابة القارئ هو الذي يجعل هذه الصور الجزئية تأتلف لتشكل من تعاقبها صورة كلية تتسق مع رسالة القصيدة وغاياتها، وتحقق بها ولها ما أراد الشاعر من حفز لمخيلة القارئ واستثارة لوجدانه، واستنقاذاً له من دوامة الإحساس بالإحباط والعجز لينتفض إرادة وعزماً وتصميماً على النصر واجتياز المحنة.

دراسة تطبيقية

قصيدة لجليلة بنت مرّة

١- الشاعرة:

صاحبة النموذج الذي نخضعه للدراسة هي جليلة بنت مرّة، وهي شاعرة جاهلية. وحين يذكر الشعر الجاهلي تنتاب كثيراً من الناس مشاعر التبرم والضيق، فيفسدون على أنفسهم متعة تذوق هذا الشعر الرائع، الصادر عن فطرة حسّاسة جيدة الالتقاط والتوصيل. ولعل تأمل تجربتها الشعرية يغير كثيراً من نظرتنا إلى شعر الجاهلية، ويقنعنا بأن اشتماله على بعض المفردات الصعبة أو غير المألوفة لنا لا ينبغي أن يقوم حاجزاً بيننا وبين تذوقه والاستمتاع به.

عاشت جليلة بنت مرة مأساة فريدة من نوعها. لقد قَتَل أخوها جساس زوجها كليب بن وائل، واشتعلت نار الثأر بين القبيلتين، وتمزّق شمل جليلة بين الولاء للبيت الذي ولدت فيه والفجيعة ببيتها الجديد الذي ابتنته مع زوجها على الحب، وكانت فيه السيدة المطاعة فأيّ مأساة تلك التي عصفت بها؟. يقيننا أنها لو لم تكن شاعرة لتمنت أن تكون شاعرة، لتنطلق بما يزيح عن نفسها شيئاً من آلام المعاناة، وما يحمل سامع شعرها على مشاركتها فيما تعاني، ويمنح العزاء والمواساة لمن تكتب عليه الأقدار أن يعيش مثل تجربتها مهما اختلف به الزمان والمكان، وهذا هو معنى الخلود في الشعر.

٢- القصيدة:

جاء في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني أنه لما قتل جساس بن مرّة كليباً اجتمع نساء الحيّ للمأتم فقلن لأخت كليب: رحّلي جليلة عن مأتمك، فإن في قيامها فيه شماتة وعاراً علينا. فقالت لها أخت كليب: يا هذه اخرجي عن مأتمنا، فأنت أخت واترنا[١]، وشقيقة قاتلنا، فخرجت وهي تجر أعطافها.

فلما رحلت جليلة قالت أخت كليب: رحلة المعتدي وفراق الشامت.

فبلغ قولها جليلة، فقالت: وكيف تشمت الحرّة بهتك سترها وترقّب وترها؟! أسعد الله جَدّ[٢] أختي، أفلا قالت: نفرةُ الحياء، وخوفُ الاعتداء، ثم أنشأت تقول:[٣]

١- يَا ابْنَةَ الأقْوَامِ إنْ لُمْتِ فَلا	تَعْجَلِي بِاللَّوْمِ حَتَّى تَسْألِي
٢- فَإذَا أنْتِ تَبَيَّنْتِ الَّذِي	يُوجِبُ اللَّوْمَ فَلُومِي وَاعْذُلِي
٣- إنْ تَكُنْ أُخْتُ امْرِئٍ لِيمَتْ عَلَى	شَفَقٍ مِنْهَا عَلَيْهِ فَافْعَلِي
٤- جَلَّ عِنْدِي فِعْلُ جَسَّاسٍ فَيَا	حَسْرَتِي عَمَّا انْجَلَتْ أو تَنْجَلِي
٥- فِعْلُ جَسَّاسٍ عَلَى وَجْدِي بِهِ	قَاطِعٌ ظَهْرِي وَمُدْنٍ أجَلِي
٦- لَو بِعَيْنٍ فُقِئَتْ عَيْنِي سِوَى	أُخْتِهَا فَانْفَقَأتْ لَمْ أحْفِلِ
٧- تَحْمِلُ العَيْنُ قَذَى العَيْنِ كَمَا	تَحْمِلُ الأُمُّ أذَى مَا تَفْتَلِي

(١) الواتر هو قاتل القتيل الذي لم يؤخذ بثأره (القاموس المحيط: وتر).

(٢) الجدّ: الحظ (القاموس المحيط: جدد).

(٣) اعتمدنا الرواية الواردة في كتاب الوحشيات لأبي تمام.



٨- يَا قَتِيلاً قَوَّضَتْ صَرْعَتُهُ   سَقْفَ بَيْتَيَّ جَمِيعاً مِنْ عَلِ

٩- قَوَّضَتْ بَيْتِي الَّذِي اسْتَحْدَثْتُهُ   وانْثَنَتْ في هَدْمِ بَيْتِي الأَوَّلِ

١٠- وَرَمَانِي قَتْلُهُ مِنْ كَثَبِ   رَمْيَةَ المُصْمَى بِهِ المُسْتَأْصَلِ

١١- لَيْتَهُ كَانَ دَمِي فَاحْتَلَبُوا   دَرَكاً مِنْهُ دَمِي مِنْ أَكْحَلِي

١٢- يَا نِسَائِي دُونَكُنَّ اليَوْمَ قَدْ   خَصَّنِي الدَّهْرُ بِرُزْءٍ مُعْضِلِ

١٣- خَصَّنِي قَتْلُ كُلَيْبٍ بِلَظَى   مِنْ وَرَائِي وَلَظَى مُسْتَقْبِلِي

١٤- لَيْسَ مَنْ يَبْكِي لِيَوْمَيْهِ كَمَنْ   إِنَّمَا يَبْكِي لِيَوْمٍ يَنْجَلِي

١٥- دَرَكُ الثَّائِرِ يَشْفِيهِ وَفِي   دَرَكِي ثَأْرِيَ ثُكْلُ المُثْكِلِ

١٦- إِنَّنِي قَاتِلَةٌ مَقْتُولَةٌ   وَلَعَلَّ اللَّهَ أَنْ يَرْتَاحَ لِي

٣- قراءة القصيدة

(١) الفكرة والعاطفة:

لخصت الشاعرة في المقدمة التي أوردها صاحب «الأغاني» الفكرة التي تدور حولها القصيدة تلخيصاً بليغاً، إنه «هتك الستر وترقب الوتر»، فالقصيدة تعالج موقفاً مأساوياً هو مصرع الزوج الحبيب بيد الأخ الشقيق، وقد كان الحصاد المرّ لهذه الواقعة انهيار بيت الزوجية وارتقاب غد مشحون بنذر الثأر، غريق في الدم المسفوك.

أما عاطفة الشاعرة وصدق انفعالها فليسا موضع الشكّ فهي التي عاشت قسوة الحدث وغشيت يدها النار. ولكنّ ذلك - كما ذكرنا - ليس كافياً ليصنع شعراً رائعاً، فقد يحزن غيرها أضعاف حزنها ولا يبدع شعراً.

ليس السؤال المطروح لدى قراءة القصيدة هو: كم كان مقدار حزنها أو درجة حرارة انفعالها عندما قالت شعرها؟ إن السؤال هو: كيف تحمل القصيدة قارئها على الشعور بفداحة الكارثة؟ وكيف استطاعت اللغة الشعرية في القصيدة أن تحوّل الواقعة من تجربة شخصية إلى تجربة إنسانية تتخطّى الشاعرة وعصرها ومضارب قبيلتها لتكون إرثاً خالداً نقرؤه ونتداوله ونستمتع بجمالياته إلى اليوم وإلى ما بعد اليوم؟

وهذا ما سنحاول الاقتراب منه فيما يأتي:

(٢) اللغة والإبداع في القصيدة:

تبدأ جليلة أبياتها بخطاب توجّهه إلى أخت زوجها القتيل:

١- يا ابنةَ الأقوام إن لُمتِ فلا	تعجلي باللوم حتى تسألي
٢- فإذا أنت تبينت الذي	يوجب اللوم فلومي واعذلي
٣- إن تكن أخت امرئ ليمتْ على	شفق منها عليه فافعلي

«يا ابنة الأقوام» صيغة النداء الواردة في مطلع القصيدة وردت في مصادر أخرى «يا ابنة الأعمام».

وليس ببعيد أن تكون الشاعرة قد وجهت النداء بالصيغتين في موقفين مختلفين، فالشعر الجاهلي وصل إلينا بالنقل على ألسنة الرواة. وأيّا ما كان فإن لكلّ من الصيغتين مدلوله

ومذاقه المتميز:

فحين تنادي أخت زوجها: «يا ابنة الأعمام» إنما تذكِّرها في النداء برحم القربى الواجبة الرعاية، والتي نسيتها الأخت في غمرة الشعور بالفاجعة. وهي لم تجعل نداءها «يا بنة العم» بل آثرت التعبير بصيغة الجمع «الأعمام» إمعاناً في التذكير بأن الأصرة التي بينهما تتجاوز العلاقة بين القرابة القريبة إلى القرابة الممتدة في القبيلتين بمختلف البطون والعشائر، وتلاحظ أن مدلول النداء يختلف إذا ما تأملت الرواية الأخرى.

إن «يا ابنة الأعمام» نداء تام لا يشعر بحذف، أما «يا بنة الأقوام» فمشتمل بالضرورة على محذوف يمكن تقديره مثلاً: «يا ابنة الأقوام الكرام»، وعلى ذلك فإن نغمة العتاب في النداء الثاني غالبة على نغمة مناشدة الرحم والقرابة التي نحسها في النداء الأول، وكلتا النغمتين مطلوبة في هذا المقام. وعلينا إذا أنشدنا القصيدة أن يعكس إنشادنا الفرق بين المعنيين فإن الإنشاد تفسير للنص وترجيح لبعض المعاني على بعض.

ثم تواصل الشاعرة بعد النداء لتقول لأخت زوجها إنها لم تفعل بشفقتها على أخيها القاتل أمراً يستوجب اللوم. لكنها تعبر عن هذا المعنى بثلاث جمل شرطية:

١- يَا ابْنَةَ الأَقْوَامِ إنْ لُمْتِ فَلا	تَعْجَلِي بِاللَّوْمِ حَتَّى تَسْأَلِي
٢- فَإِذَا أَنْتِ تَبَيَّنْتِ الَّذِي	يُوجِبُ اللَّوْمَ فَلُومِي وَاعْذُلِي
٣- إنْ تَكُنْ أُخْتُ امْرِئٍ لِيمَتْ عَلَى	شَفَقٍ مِنْهَا عَلَيْهِ فَافْعَلِي

ولقد تعلمنا من علماء النحو بعد استقصائهم لأساليب العرب أن «إن» حرف شرط للشك

و «إذا» اسم شرط لما هو متحققُ الوقوع. فإذا عرفت هذا وأعدت قراءة البيتين تبينت أن لوم الأخت في الأول جاء مشروطاً بـ «إن» فهو نازل منزل المشكوك فيه؛ لأنه ما كان ينبغي أن يحدث، والمعنى: إن كان لابد من اللوم فالتريث واجب حتى يُعلم السبب. أما «اللوم» في الثاني فمشروط بـ «إذا» لأن اللوم لا ينبغي أن يكون إلا إذا تحقق وجود ما يوجبه.

ثم تعود من جديد إلى الشرط بـ «إن»:

٣- إنْ تَكُن أُخْتُ امْـرِئٍ ليمَتْ عَلَى شَـفَـقٍ مِـنْـهَـا عَـلَـيْـه فـافْـعَـلـي

ذلك لأن الشكّ في القضية التي أدخلت عليها أداة الشرط مفروغ منه: فكيف يمكن أن تلام أخت على شفقتها على أخيها؟!

غير أن الرائع في هذا البيت أن جليلة لم تقل مثلا: «إذا كنتُ ألام على شفق مني على أخي فافعلي». ولكنها عدلت عن ذلك إلى صياغة تقرر مبدأ عاماً لا تنفرد هي وحدها به فأتت بكلمة «أخت» مضافة إلى نكرة «أخت امرئ» فصارت بذلك نكرة مخصصة، أي وسطا بين التعريف والتنكير، وهو أنسب التراكيب للموقف الذي تعبر عنه جليلة، إذ ينتسب إلى النكرة بإرادة العموم وإلى المعرفة بالتخصيص وإذن فإن خوفها على الشقيق ليس تحيزاً منها إلى جانبه، وليس خيانة لمواثيق الزوجية، ولكنه أمر مركوز في طبيعة الإنسان ليس له منه مهرب.

أما وسيلتها لإفادة هذا المعنى فهي كما ترى وسيلة لغوية مستفادة من التركيب اللغوي للجمل الشرطية الثلاث.

٤- جَـلَّ عِـنْـدِي فِـعْـلُ جَـسَّـاسٍ فَيَا حَسْرَتي عَمَّا انْجَلَتْ او تَنْجَلي

٥- فِعْلُ جَسَّاسٍ عَلَى وَجْدِي بِهِ   قَاطِعٌ ظَهْرِي وَمُدْنٍ أَجَلِي

تتوسط صرخة الحسرة البيت الرابع فتربط ما بين الشطرين:

«يا حسرتي». وتبدأ الصرخة بالمدّ المفتوح «يا» لإطلاق ما هو حبيس ومكتوم في أعماق الصدر، وتنتهي بالمد المكسور «تي»، إيحاء بالانكسار وبالتحول إلى ما هو باطن ومستكن في الأعماق مرة أخرى. ولكي تتضح لك إيحاءات التعبير قارن ذلك بقوله تعالى على لسان أهل النار: ﴿أَن تَقُولَ نَفْسٌ يَٰحَسْرَتَىٰ عَلَىٰ مَا فَرَّطتُ فِى جَنۢبِ ٱللَّهِ﴾[1]، فستجد فيه المد المفتوح ماثلاً في المبدأ والختام، حيث لا مجال من فزع القيامة ورؤية العذاب للتردد بين المشهد المرئي... وتأمل ما يجري داخل الذات وليس أمام من يرد العذاب إلا الصراخ، وقد تعلقت عيونه بهول الحشر.

ونلاحظ أن الصرخة التي توسطت البيت الرابع قد سبقت بجملة تعبر عن استعظام الحدث: «جَلّ عندي فعل جساس» ثم اتبعت ذلك بتعبير مفعم بالخوف والترقب من عواقبه العاجلة: بالفعل الماضي «انجلت» ومن عواقبه الآجلة بالفعل المضارع «أو تنجلي». تأمل هنا الربط بين استعظام الحدث في بداية البيت «جلّ عندي...» وعواقبه آجلةً وعاجلةً «انجلت أو تنجلي» وستجد أن الإيحاء بالربط بين الأمرين يبدو مباشراً، بل محسوساً في الأصوات التي تتألف منها الأفعال «جَلَّ»، «انجلت»، «تنجلي»، حيث تتردد الجيم واللام مفردةً ومضعّفة في الموضعين.

---

(١) الزمر آية (٥٦).

هناك ملاحظة أخرى تلفت النظر، فإذا سألك سائل عن الفعلين: عمّا «انجلت أو تنجلي» فقال لك: ما الفاعل هنا؟ فإنك ستجيب بلا تردد: «الفاعل في الفعلين هو ضمير مستتر تقديره «هي» هنا قد يطرح عليك سؤالاً آخر: إلى أي شيء يرجع الضمير «هي» في البيت؟

إذا بحثت عن مرجع لضمير المؤنث في أوّل البيت فلن تجد، لأن البيت يقول:

جَــلَّ عِــنْــدِي فِـعْـلُ جَـسَّـاسٍ فَيَـا حَسْرَتي عَمَّـا انْجَـلَـتْ أو تَنْجَلِي

ولعلك تلاحظ أن «فعل جساس» مذكر وأن الضمير العائد إليه كان ينبغي أن يكون «هو» وليس «هي»، أي أنه كان على الشاعرة أن تقول:

«عما انجلى او يتجلى»

علينا إذن أن نقدر مرجع الضمير من سياق الكلام، ولعل أقرب تقدير أن نقول إن الشاعرة أرادت بذلك أن تقول:

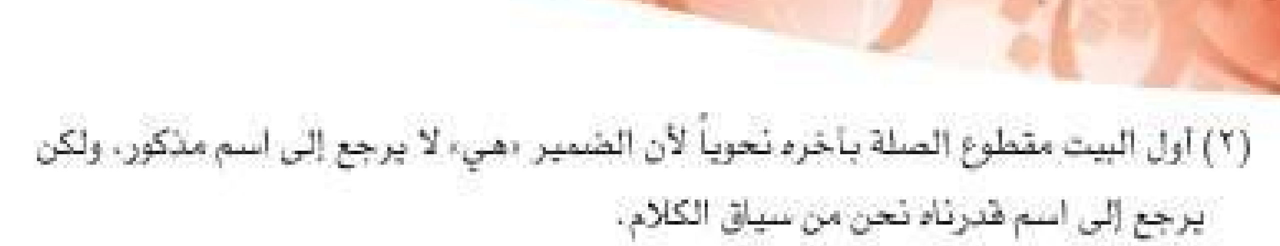
«فيا حسرتي عما انجلت أو تنجلي الأحداث»، وعلى هذا التقدير سيكون المعنى المراد في البيت هو:

«ما أفظع الفعل الذي فعله جساس فيا حسرتي! عن أي شيء انجلت أو تنجلي الأحداث»[1]

والآن لاحظ من التحليل السابق ما يأتي:

(١) أول البيت متصل بآخره صوتياً من خلال تكرار الجيم واللام في جَلّ.. انجلت.. تنجلي.

(١) أي أن «ما» في قولها «عما انجلت أو تنجلي» استفهامية وليست اسماً موصولاً بمعنى الذي.



(٢) أول البيت مقطوع الصلة بآخره نحوياً لأن الضمير «هي» لا يرجع إلى اسم مذكور، ولكن يرجع إلى اسم قدرناه نحن من سياق الكلام.

أي أن علاقة أول البيت بآخره هي علاقة اتصال من الناحية الصوتية وعلاقة انفصال من الناحية النحوية.

وهذا التردد بين الاتصال والانفصال على مستوى التركيب اللغوي يعكس التردد والحيرة والاضطراب وتداخل الرؤى على مستوى المعنى.

وهكذا يمكن الاستدلال بالتحليل الصوتي والنحوي للغة الشعر على العاطفة التي تحرّك الشاعر والفكرة التي يريد التعبير عنها.

ومن الطريف والمعجب في البيتين تكرار قولها «فِعْلُ جساس»، فأنت لا تجد قتل كليب مسنداً إسناداً صحيحاً إلى جساس، بل يأتي دائماً بهذه الصيغة التي تتسم بالتجهيل: «فعل جساس» إن تسمية كليب «قتيلاً»، والحادث «قتلاً» أو «صرعة» لا ترد مقترنة في النص كلّه على الإطلاق بذكر أخيها جساس بل تقترن دائماً بها هي، وفي سياق حديثها بضمير المتحدث عن نفسه، وبالتصريح بأن الكارثة تخصّها هي وحدها دون سائر الناس. إن المسكوت عنه في لغة النص هنا أنها تريد - واعية أو غير واعية - أن تفكّ الارتباط الموجع بين أخيها ومصرع زوجها على يده، إذ هو أمر يتجاوز كلّ تصور، بل لا ينبغي تصديقه، تأمل تكرارها للتركيب الإضافي «فعل جساس»، وقارنه بقولها:

٨- يَا قَتِيلاً قَوَّضَتْ صَرْعَتُهُ	سَقْفَ بَيْتَيَّ جَمِيعاً مِنْ عَلِ
١٠- وَرَمَانِي قَتْلُهُ مِنْ كَثَبٍ	رَمْيَةَ الْمُصْمَى بِهِ الْمُسْتَأْصَلِ
١٣- خَصَّنِي قَتْلُ كُلَيْبٍ بِلَظَى	مِنْ وَرَائِي وَلَظَى مُسْتَقْبِلِي

نعود مرة أخرى إلى البيتين الرابع والخامس:

٤- جَلَّ عِنْدِي فِعْلُ جَسَّاسٍ فَيَا حَسْرَتِي عَمَّا انْجَلَتْ أو تَنْجَلي

٥- فِعْلُ جَسَّاسٍ عَلَى وَجْدِي بِهِ قَاطِعٌ ظَهْرِي وَمُدْنٍ أَجَلي

أعد قراءة البيت الرابع فستجده مشتملاً على ثلاث جمل إنشائية متوالية هي:

- جَلَّ عندي فعل جساس **(خبر يراد به التعجب واستعظام الأمر)**

- فيا حسرتي **(نداء يراد به التفجع)**

- عما انجلت أو تنجلي **(استفهام يراد به التهويل)**

ثم تنتقل بالكلام من الجمل الإنشائية المتوالية في البيت الرابع إلى البيت الخامس لتجده قد جاء في صورة جملة اسمية خبرية تقريرية تتألف من مبتدأ وخبر:

- **فعل جساس.. قاطع ظهري ومُدْنٍ أجلي**

وبين الركنين اعتراض احترازي بشبه جملة: «على وجدي به»، والجملة الاسمية - عند علماء النحو - فيها من التأكيد ما ليس في الفعلية، وهي ذات طبيعة تقريرية تخالف طبيعة الجمل الإنشائية. والتأكيد أو التقريرية هي تأكيد - على المستوى النحوي - لفداحة الأمر. لكن الاعتراض يقطع التوكيد ويقف حائلاً بين ركني الجملة ليؤكد حقيقة أخرى هي أن جساساً هو الأخ الشقيق الذي لا تنفصم معه العرى ولا ينبغي التنكر له مهما تكن جسامة الفعل الذي أتاه. وهكذا يعكس تردد البنية النحوية سواء في الانتقال من الإنشاء إلى الخبر وفي اعتراض الجملة الاسمية بالاحتراز ما لحظناه من قبل من حالة الحيرة واختلاط الولاءات بين الزوج والشقيق والانفعال الحاد الممتزج بالإدراك الواعي لجسامة الحدث.

ثمة ملاحظة أخرى في هذا البيت الأخير. لقد جاء الخبر فيه مفرداً مشتقاً في هيئة اسم الفاعل العامل فيما بعده: «قاطعٌ ظهري»، وقد عطف عليه مثله «ومُدْنٍ أجلي». ويختلف مدلول

هذا التركيب عمّا إذا قالت الشاعرة: قاطعُ الظهرِ ومدني الأجلِ، بإضافة اسم الفاعل إلى ما بعده، فلم عدلت الشاعرة إلى الصورة الأولى دون الثانية، على الرغم من اتفاق التركيبين وزناً وقافية؟ يدلنا علم النحو على أن الصورة الأولى «قاطعٌ ظهري ومدنٍ أجلي» تعبر عن المستقبل ويستبين من سياق التركيب أن المراد به هو المستقبل المؤكد الوشيك الوقوع.

أما الصورة الثانية «قاطعُ الظهر ومدني الأجل» فتعبر عن فعل تم إنجازه. وإذا تأملت الفرق وجدت الخوف الحقيقي إنما هو من الغد وما يحمله من نذر ومخاطر، ولو أن «الظهر قد قُطع والأجل قد دنا» لكان لها في ذلك راحة من العذاب، لذلك كان إيثار الشاعرة للصورة الأولى، فالرّعب كلّ الرعب هو من توقع البلاء وانتظاره.

٦- لَـو بِعَـيْنٍ فُـقِـدَتْ عَـيْـنـي سِـوَى   أُخْـتِـهَـا فَـانْـفَـقَـأَتْ لَـمْ أحْـفِـلِ

٧- تَحْمِـلُ الـعَـيْنُ قَـذَى[1] الـعَـيْنِ كَمَا   تَحْـمِـلُ الأمُّ أذَى مَـا تَـفْـتَـلي[2]

في صورتين فنيتين متتابعتين ضمنتهما جليلة هذين البيتين تعمق الشاعرة إحساسنا بعمق الصدمة وهول الفاجعة، وتحملنا على مشاركتها ما تعانيه من الآلام العاصفة.

ففي البيت السادس تصوغ لنا استعارة تمثيلية لا تصرّح فيها بأركان التشبيه المعروفة لنا، ولكنّها توردها في معرفة التعقيب على «فعل جساس»، ثم تتركنا لنستنبط هذه الأركان، ونقيس الحال على الحال، إن المعنى المتضمن في البيت هو أن أخاها عندها بمنزلة إحدى عينيها، وأنها بقتله زوجها أضحت وكأن إحدى عينيها قد فقأت أختها الأخرى.

إن العين هي نافذة الإنسان على الوجود، وهي الزينة في الوجه، والهداية إلى كل منفعة،

(١) القذى: ما يقع في العين من ماء ودم (قاموس المحيط: قذي).

(٢) فلا الصبيّ والمهر فلواً: عزله عن الرضاع أو فطمه (قاموس المحيط: فلا).

والوقاية من كل مضرة، إنها الجوهرة التي يحرص عليها المرء حرصه على أثمن ما يملك، وهكذا كان لها جساس شقيقاً وسنداً وهادياً وحامياً. أما عينها التي هي الجوهرة الأخرى فقد توحدت بالزوج الحبيب، وفي لحظة من زمان جارت احداهما على الأخرى وكان الحصاد المرّ للشاعرة ظلاماً ووحشة وتيهاً وانقطاعاً عن زينة الحياة الدنيا، ولو كانت العين الفائقة عيناً غريبة لكانت الكارثة عندئذ أخفّ وقعاً وأقلّ إيلاماً.

هذه هي الصورة التي تضمنها البيت، وهي صورة ينتفض لها القلب حتى حينما تحلّلها في هذا الشكل المباشر البسيط. لكن تعالوا ننظر في اللغة الشعرية الرائعة التي صيغت بها الصورة:

لَــو بِــعَــيْنٍ فُــقِــئَــتْ عَــيْــنِــي سِــوَى أُخْــتِــهَــا فَــانْــفَــقَــأَتْ لَــمْ أَحْــفِــلِ

تقول جليلة في البيت «فُقِئَت... فانفقأت» فعبرت أولاً بصيغة الفعل المبني للمجهول «فقئت» ثم بصيغة الفعل المطاوع «فانفَقَأت». وقد يُظَنّ أن مدلول الصيغتين واحد، وأن الأمر يؤول إلى التكرار والحشو لكن الفارق بين الصيغتين كبير. فصيغة المبني للمجهول يتجه فيه الفعل إلى المؤثر الخارجي، وصيغة المطاوعة يتجه فيه الفعل إلى استجابة المتأثّر، وهو يشير إلى تمام الفعل وتحقق الغرض منه. فقد تفقأ العينُ ولكنها لأمر ما تنجو من المحاولة فلا تنفقئ، لكنها هنا «انفقأت» فتم وقوع الأثر المترتب على المحاولة، بذلك تظهر بلاغة الجمع بين التعبير بالصيغتين للتدليل على حصول الفعل وتمام الإنجاز.

رأينا في البيت السادس أن الفاقئة توحدت بالشقيق، والعين المنفقئة توحدت بالزوج وكلتا العينين هما للشاعرة المنكوبة. وها هو ذا البيت السابع يقدّم صورة أخرى مدارها على «العين»، ولكنّها امتداد وتنمية للصورة الأولى، حيث تتوحّد عين بالشقيق القاتل والأخرى بـ «جليلة نفسها». وفي تعبير يمثل ذروة التمزق بين الولاءين المتعارضين تخبرنا الشاعرة أن العين تتحمل الأذى من أختها كما تتحمل الأم الأذى من وليدها وفطيمها وهو فلذة منها. لا تُسرع

فتتهم الشاعرة بالتناقض فالموقف كلّه قائم على الصراع والتناقض وتزاحم الأضداد وتشابك الخيوط، وتداخل هاتين الصورتين المتغايرتين، بل المتضاربتين أفصح تعبير عن وقع الحدث.

ولا تكاد الشاعرة تفلتنا من هاتين الصورتين القادرتين بحق على تفجير أقوى الأحاسيس وأشدّها تناقضا في متلقي شعرها حتى تتلقانا بصورة أخرى مركبة في بيتين متتابعين:

٨- يَا قَتِيلاً قَوَّضَتْ صَرْعَتُهُ   سَقْفَ بَيْتَيَّ جَمِيعاً مِنْ عَلِ

٩- قَوَّضَتْ بَيْتِي الَّذي اسْتَحْدَثْتُه   وانْثَنَتْ في هَدْمِ بَيْتِي الأَوَّلِ

إن المتأمل لقولها في البيتين لا يكاد يجد فيه ما يمكن أن يصنف تحت واحد من فنون البلاغة المعروفة إلا بشيء من التكلف. ولسنا بحاجة للتكلف لندرك روعة التعبير في هذا القول الشعري، كما أن روعة هذا القول لا تتوقف على وجود الاستعارات والتشبيهات، إذ يمكن أن تكون مجرد الصياغة اللغوية قادرة على إحداث الأثر النفسي المطلوب وهي خالية من فنون البلاغة. أو بعبارة أخرى نقول: إن غياب فنون البلاغة أحياناً يكون هو عين البلاغة؛ فللبساطة والمباشرة أثر لا يقلّ قوة وأسراً في كثير من الأحيان.

إن التعبير – في مثل هذا المقام – بانهيار البيت وتقويض الأسرة هو من التعبيرات التي تكاد تخلو من الطرافة والمفاجأة المثيرة للإعجاب أو المؤثرة في النفس. لكن لننظر إلى جماليات اللغة المستخدمة في هذين البيتين.

تستفتح جليلة البيت الثامن بخطاب القتيل: «يا قتيلاً»، فهي تخاطبه بأسلوب النداء لا بأسلوب الندبة: «واقتيلا»، وهي تناديه بصورة النكرة غير المقصودة. وبين التوجه إلى الخطاب وتنكيره تنكير غير المقصود يظهر زوجها القتيل في الصورة حاضراً غائباً، وحيّاً ميتاً، فهو على موته فاعل مؤثر في سير الأحداث، ونحن نسمعها في ندائها إياه تقول له: إن صرعتك

«قوضت سقف بيتيّ جميعاً». إن الإضافة في قولها «بيتيّ» تعطي صراحة معنى «الحصر»؛ فالبيتان اللذان قُوِّضا هما كل ما للشاعرة في الحياة: بيت المنشأ والميلاد الذي تعتزي إليه وتعتز به، وترى فيه الحماية والملجأ والملاذ من حادثات الدهر أو تغيُّر الزوج عليها. أما بيتها الثاني فهو بيت حياتها الجديدة الذي ابتنته وتربعت فهي على عرشها في قلب الزوج المحب، وكان المملكة الخالصة لها من دون النساء.

لقد استفدنا من الإضافة في «بيتيّ» معنى «الحصر» كما ذكرنا. ويزداد معنى الحصر تأكيداً بالحال المؤكدة «جميعاً». غير أن ثمة معنى آخر يستفاد من إضافة أخرى هي قولها: «سَقْفَ» بدلاً من قولها: «سَقفَيْ بيتيّ».

بيتيّ: وجديد الصورة في هذه الإضافة هو أن بيتيها هذين هما بيتان اثنان تحت سقف واحد. والسقف ظل وحماية وأمن من كوارث الطبيعة وعوارض الحوادث، فهو ظِلٌّ من الحرّ، وملاذ من قارس البرد، ومجال الخصوصية وممارسة الحرية بعيداً عن العيون الغريبة والفضولية. والسقف الواحد للبيتين تصوير - عن طريقة الإضافة النحوية - لوثاقة العلائق، واتصال الحماية، ولتواصل إحساس «جليلة» بالبيت الأول سنداً وظهيراً، وبالبيت الثاني مملكة للحاضر والمستقبل.

وقد سقط التقويض على هذا «السقف الواحد» من أعلى «من علٍ» فكان له وقع الصاعقة الهابطة على رؤوس اللائذين به بلا رحمة. ولا يكون ذلك التقويض إلا إذا زلزلت القواعد. وفي انهيار السقف على المستظل به انهيار لما عقد عليه من الآمال، وذهاب بكل ما يمثله سقف واحد لبيتين اثنين هما كل ما للشاعرة في هذه الدنيا من معاني الدفء والأمان والسكينة.

في البيت التاسع تنتقل الشاعرة للتفصيل بعد الإجمال. فلنتأمل كيف اختارت وصفاً لعاقبة ما أحدثه قتل كليب في بيتها الثاني عبارة «قوضت البيت الذي استحدثته»، وساقت في شأن بيتها الأول عبارة مخالفة، ولكنها ذات دلالة، فقالت: «وانثنت في هدم بيتي الأول».

- لاحظ، أولاً، أنها بدأت بعكس المتوقع من ترتيب الحدث بحسب التسلسل في الزمان، فجاءت في تفصيلها بالحديث عن البيت الثاني قبل البيت الأول؛ لأن ما حدث للبيت الثاني هو الحقيقة الماثلة للعيان، وهو البداية الحقيقة لمأساتها. أما مصير البيت الأول فأمر يضمره الغيب المحجب فهو معلّق بما سيكون.

- ولاحظ ثانياً أنها اختارت للثاني الفعل «قوّض»، واختارت للأول مصدراً من الفعل «هَدَم»، وتعلمنا معجمات اللغة أن ثمة فرقاً دقيقاً في مدلول كل منهما: فالفعل «قوّض» يعني نقض البناء من هَدْم ومثال ذلك هو أن ينزع عمود الخيمة وأطنابها فيتم نقضها بلا هدم.

أما «الهدم» فيتجاوز النقض إلى ما هو أشد من تحطيم وتكسير. وفي هذا الاختيار يقوم المعنى المعجمي بدوره في تشكيل الصورة الفنية لقد تقوض بيتها الثاني أي انتقض ولم يتهدم؛ لأن انهدامه ليس مرهوناً بإرادتها هي، ولكن عقدته بيد أهل الزوج وأصحاب الثأر، ولأنها راحلة عنه وتاركة إياه. أما بيتها الأول فستجتاحه أعاصير الانتقام وتأتي عليه نار الثأر حتى يناله التحطيم والتهديم.

- ولاحظ ثالثاً: أنها استعملت مع البيت الثاني فعلاً ماضياً ينبئ عن تمام الحدث: «قوّضت»، وهذا هو الذي كان. أما مع البيت الأول فقد اختارت فعلاً ماضياً ينبئ عن الشروع في الفعل «وانثنت في هدم بيتي» إشعاراً بأن المشاهد هو مجرد البداية لأحداث جسام ستتعاقب في الزمان إلى مدى لا يعلم عاقبته إلا الله.

(١) لقد قوضت صرعة كليب بيت الزوجة وراحت تُعمل معا ولها في هدم البيت القديم. لكن المأساة لا تقف عند ما حلّ بالبيتين إنها المستهدفة بالفاجعة في المقام الأول:

١٠- وَرَمَانِي قَتْلُهُ مِنْ كَثَبٍ   رَمْيَةَ الْمُصْمَى بِهِ الْمُسْتَأْصَلِ

١١- لَيْتَهُ كَانَ دَمِي فَاحْتَلَبُوا   دَرَكاً مِنْهُ دَمِي مِنْ أَكْحَلِي

في البيت العاشر أسند الرمي إلى «قتل كليب» فتأمل كيف يكون القتل هو الرامي، وأن يكون الرمي «من كثب» أي من مكان قريب، فرميته إذن صائبة ومستهدفة ونافذة؛ وحين أرادت الشاعرة وصفاً دقيقاً ومؤثراً لهذه الرمية أضافتها في صورة المفعول المطلق إلى ما يبين نوعها.
وفي هذه الإضافة روايتان:

الأولى: إضافة إلى ما هو فاعل في المعنى:

رمية المصمى به المستأصل

الثانية: إضافة إلى ما هو مفعول به في المعنى:

رمية المصمَى به المستأصَل

والمفعول المطلق المبين لنوعه طريق من طرق صياغة التشبيه البليغ.

ولكل من الروايتين نصيبه الوافر من الجمال:

فعلى الرواية الأولى تصور «جليلة» قتل كليب وكأنه - من فرط دقة الإصابة وسداد السهم - للرامي المترصد القاصد لإصماء «جليلة»؛ أي لقتلها للحظتها في مكانها، والقاصد لاستئصالها.

أما الرواية الثانية فتصور الرمية من حيث وقعها على الشاعرة الضحية إصماءً واستئصالاً.
ومع ذلك تلجأ الشاعرة إلى تمني المحال:

- «ليته كان دمي».

إلى أي شيء يرجع الضمير البارز في قولها «ليته» والمستتر مع «كان»؟ من الواضح أن الشيء الذي يرجع إليه الضمير غير مذكور في الكلام، وإذن علينا أن نفهم المقصود من قولها «ليته كان...» من السياق والأحداث، وحينئذ يمكن أن يكون تقدير الكلام: ليت ثمن الخلاص وشفاء الصدور من الثأر كان دمي وإحالة الضمير إلى المقام فيه من الجمال وروعة التأثير ما فيه، إذ إنه يكسر رتابة الكلام، وينشط مخيلة المتلقي، ويشركه في صناعة القصيدة، ويمنحه دوراً فاعلاً في التأويل.

لقد تمنت الشاعرة المحال، ثم أطلقت لخيالها العنان لتعلن أنها راضية - إن قُبل منها - بدفع الثمن من دمها إدراكاً لثأر كليب، أن تدفعه بأشد الطرق إيغالاً في القسوة والألم، حيث لا يسيل دمها مسفوحاً على الأرض ولكنه يُحتلب احتلاباً من عروقها. إن روعة الاستعارة هنا لا ترجع إلى مجرد التشبيه والتماس وجه الشبه المحذوف وإنما تستمد حرارتها وتأثيرها من ربطها بالرغبة في تحقيق الخلاص من شر الاقتتال، ودرء الشر عن أهلها وذوي قرباها بكل سبيل. هنالك ملاحظة يبرز بها دور التشكيل اللغوي في تحقيق التأثير المراد، وهو - كما ذكرنا سلفاً - أمثل الطرق لقياس حرارة العاطفة قياساً يقوم عليه الدليل. فالشاعرة في قولها:

لَيْتَهُ كَانَ دَمِي فَاحْتَلَبُوا دَرَكاً مِنْهُ دَمِي مِنْ أَكْحَلِي

عبّرت في الشطر الثاني بالاسم الظاهر بدلاً من الضمير؛ فالتعبير الأقرب والمتوقع هو أن تقول: ليته كان دمي فاحتلبوه هكذا تعدل الشاعرة عن الأقرب والمتوقع فتذكر الاسم الصريح تذكيراً لنا بأنه «دمها» الغالي عندها وعلينا أن نقدر فداحة التضحية وأن نستشعر حرارة انفعالها وصدق عاطفتها حين تنتقل إلينا حرارةً وصدقاً من خلال العدول عن التعبير بالضمير إلى التعبير بالاسم الظاهر.

١٢- يَا نِسَائِي دُونَكُنَّ الْيَوْمَ قَدْ خَصَّنِي الدَّهْرُ بِرُزْءٍ مُعْضِلِ

١٣- خَصَّنِي قَتْلُ كُلَيْبٍ بِلَظَى مِنْ وَرَائِي وَلَظَى مُسْتَقْبِلِي

تشتمل القصيدة على افتتاح بأسلوب النداء في ثلاثة مواضع:

- يا بنة الأقوام...
- يا قتيلاً...
- يا نسائي...

وتَأمُّلُ القصيدة يقود إلى ملاحظة ذات أهمية. إن أبيات القصيدة من مطلعها حتى البيت الحادي عشر هي حديث جليلة إلى نفسها؛ فهي في ندائها: «يا بنة الأقوام» لا توجه الحديث مباشرة إلى أخت كليب ولكنها تناديها على سبيل المناجاة. أما نداؤها الثاني فهو للقتيل فكلا النداءين لا يراد به حقيقة النداء. أما النداء الثالث «يا نسائي» في البيت الثاني عشر فهو نداء على الحقيقة. إنها المرة الأولى التي تفيق فيها جليلة إلى من حولها لتجد حولها جمعاً من النسوة المواسيات والنادبات فتخاطبهن قائلة: «دُونكُنَّ اليوم» ولنا في تفسير هذا القول احتمالان:

الاحتمال الأول: أن تكون «دونكن» اسم فعل بمعنى «خُذْ». تقول: «دونك الكتابَ» أي خُذْه. واستعماله بهذا المعنى في هذا السياق لا يخلو من غرابة، لكنها ليست غرابة غموض، ولكنها غرابة الطرافة في الاستعمال.

إنها تقول لنسائها: إليكُنّ هذا اليوم! خُذْنَه وتأمّلنه وانظرن ما جرى لي فيه؛ فقد خصني الدهر فيه بمصاب شديد عسر يستعصي على كلّ حل، ثم يأتي البيت التالي مكرراً فكرة اختصاصها وحدها.

الاحتمال الثاني: أن يكون المعنى هو: يا نسائي قد خصني الدهر من دونكنّ برزء معضل».

إن كلا الاحتمالين في التفسير ممكن، وفيهما إثراء للمعنى. وأيا ما كان التفسير الذي نأخذ به فإن البيت التالي يأتي مكرراً اختصاصها وحدها بالمصاب: خصّني!!. ومفسراً ما تضمنه البيت السابق من إضمار «رزء معضل». فتقول: «خصني قتل كليب...» وهو تفسير لما لا يحتاج إلى تفسير. ولكن التكرار هنا يقوم بوظيفته في التنفيس عن النفس، والإلحاح على جليساتها قبل حوالي ستة عشر قرناً من الزمان، وعلينا نحن قراء القصيدة بعد هذا الأمد الطويل، أن نستشعر عمق الفاجعة التي حلّت بها.

لقد خصّها مصرع زوجها بلَظى. هنا تقوم الاستعارة التصريحية بدورها في التصوير،

وتأتي «لظى» هنا منكرة لإفادة التهويل، ثم تتكرر في البيت نفسه مرة أخرى منكرة أيضاً لتضيف تهويلاً إلى تهويل، ولتفيد بالتكرار أن الأولى غير الثانية[1].

انها تقول: «بلظى من ورائي» ولم تقل: «لظى ورائي»، وبين التعبيرين فرق دقيق ولطيف يتجلى فيه فطرية الإحساس بجمال اللغة ودقائقها، و «وراء» كما يقول علماء اللغة: اسم لما توارى عنك سواء أكان خلفك أم أمامك»، والعرب يقولون: «الأمر من ورائك» أي أنه يجدّ في طلبك وسوف يأتيك[2]. وإذن فإن معنى قولها «لظى من ورائي» أي يُطاردني ويجدُّ في طلبي، أحاول الفرار منه إلى الأمام فيسدّ عليّ طريق «لظى مستقبلي».

إننا لن نتفهم روعة هذه الصورة الناطقة بفظاعة الموقف إلا إذا تفهمنا حساسية الفرق بين أن يقال: «لظى ورائي» أي «قائم ورائي» وقولها «لظى من ورائي»، أي «يسرع في طلبي». إن هذا الفرق هو الذي يصنع بالمقابلة بين هذا التعبير وقولها: «ولظى مستقبلي» الصورة المتحركة للمطاردة الدائبة والحصار المحكم وهكذا تصاغ الصورة الفنية وتدرك أسرارها من خلال الفحص الدقيق للغة وتفهم دقائق التعبير فيها.

١٤- لَيْسَ مَنْ يَبْكي لِيَوْمَيْهِ كَمَنْ	إِنَّمَا يَبْكي لِيَوْمٍ ينجلي
١٥- دَرَكُ الثَّائِرِ يَشْفيهِ وَفي	دَرَكي ثَأرِيَ ثُكْلُ المُثْكِلِ
١٦- إِنَّني قَاتِلَةٌ مَقْتُولَةٌ	وَلَعَلَّ اللهَ أنْ يَرْتَاحَ لي

تُرى! هل هذه الأبيات الثلاثة داخلة في مقول قول الشاعرة لنسائها؟ أم أنها عودة من جديد إلى حديث النفس؟

---

(١) قريب من ذلك ما جاء في الحديث الشريف: «لن يغلب عسر يسرين» في شأن قوله تعالى: ﴿فإن مع العسر يسرا . إن مع العسر يسرا﴾ (سورة الشرح ٥-٦).

(٢) انظر البحر المحيط لأبي حيان الأندلسي بتحقيق عادل احمد عبدالموجود وآخرين، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ١٩٩٣، ٥/١٠٢.

أياً ما كان الأمر فإن هذه الأبيات التي تختتم به جليلة هذا النغم المتفجر بالحزن واللوعة هو تصوير درامي لمشاعر وأحاسيس عاصفة تتناوش كياناً تتصارع في أعماقه الأضداد.

- إن جليلة تبكي ليوميها وليس ليومين. فحياتها على امتداد سني عمرها ليست إلا يومين، وقد توقف زمانها عند لحظة سقط فيها زوجها صريعاً على يد أخيها. وجمال الإضافة في «يوميها» يقابله روعة الإضافة في «سقف بيتيّ». إنها إضافة تستغرق الزمان والمكان وجليلة تميز بين بكائها ليوميها وهما بالنسبة لها العمر كل العمر وبين من يبكي ليوم عارض من أيام حياته يحمل له ما يبكيه، ثم يتجلي وتذوب أحزانه في خضم معترك الحياة.

وتأمل هنا استعمال الشاعرة لأسلوب الحصر:

لَيْسَ مَنْ يَبْكي لِيَوْمَيْهِ كَمَنْ ... إِنَّمَا يَبْكي لِيَوْمٍ ينجلي

فالحصر هنا يذكّر في روعة تأثيره بالإضافة في «سقف بيتيّ» و «يوميّ»، فالأول يبرز صفة العرضية والانقضاء، والثاني يبرز الاستغراق والثبات والديمومة.

- و «جليلة» تحرقها الرغبة في إدراك ثأرها ممن قتل زوجها. ولكن حين يكون القاتل هو أخاها فإن إدراك ثأرها هو ثُكْلٌ لمن أثكلها.

وتأمل التكوين الصوتي للكلمات في هذا البيت:



حيث يتكرر بعضها بلا تغيير: درك... دركي

أو يتكرر بالاشتقاق: الثائر... ثأري

ثكل... المثكل

أو يتكرر بالتكرار الصوتي فقط: يشفيه... في

ثم يشيع تكرار مفردات الأصوات: الثاء والدال والراء والكاف



إن هذا التشابك والتشابه والتكرار هو الخلفية الموسيقية البارعة التصوير لما عليه الموقف من تعقد وتأزم وحيرة واضطراب.

لقد اختفى في نهاية القصيدة بطلاها، لم يعد هناك جساس القاتل ولا «كليب» المقتول، ولم يبقَ على مسرح اللحظة إلا «جليلة» فهي التي تجسدت فيها المأساة بطرفيها: إنها القاتلة المقتولة.

وليس لها إلا اللياذ بكنف الله، وهي تلجأ إليه بأسلوب الرجاء التماساً لرحمته:

ولعلّ الله أن يرتاح لي[1]

فهو وحده المنقذ من هول الفاجعة وما يضمره مستقبل الأيام، لقد ضاقت عليها الأرض بما رحبت وضاقت عليها نفسها فانعدمت الخيارات لديها، ولم يعد أمامها إلا أن تدع الاختيار لرحمة الله: أيّاً ما كان الاختيار.

كلمة في ختام الدراسة:

لعلنا قد رأينا من متابعة تفاصيل اللغة الشعرية التي امتازت بها قصيدة جليلة أنَّ تأمّل هذه التفاصيل هو دليل القارئ إلى تذوق النص وباب الدخول إلى عالم الفِكَر الكلية والجزئية فيه، وإلى تسمع موسيقاه، وتعرّف ما يستكن وراءه من عواطف وانفعالات، فلا سبيل إلى تذوق النص الشعري إلا بمقاربة لغته التي هي الأداة والمدخل إلى عالمه، والموصّل الجيد لتجربته، والوسيط الأمين بين مبدع التجربة والقارئ الحريص على إدراك سر الإبداع فيها.

---

(١) أتاح الله له برحمته التي انقذه بها من البلية.



مناقشة وتدريبات

١- الفن ضرورة إنسانية وجدت بوجود الإنسان – وضح ذلك.

....

٢- لِمَ يعدُّ النقاد الشعر مجمع الفنون على اختلافها من رسم وتصوير وموسيقا؟

....

٣- الموسيقا الظاهرة في الشعر نوعان – اذكرهما ثم بين الوظيفة الفنية لكل منهما.

....

٤- من موسيقا الشعر «الموسيقا الظاهرة الشكلية» وقد يطلق عليها البعض «الموسيقا الخارجية» أيُّ المصطلحين أدق؟ ولماذا؟

....

٥- علل ما يأتي مع التمثيل بالشعر ما أمكن ذلك:

أ- إن العاطفة وحدها لا تضمن جودة الشعر.

....

ب- قد تسمو الفكرة في القصيدة لكنها تفقد المذاق الشعري الجميل.

....



جـ- إن لغة القصيدة مفتاح كل الأسرار فيها.

....

٦- اكتب تعريفاً تاما لما يأتي:

أ- التجربة العلمية.

....

ب- التجربة الشعرية.

....

٧- اذكر المراحل التي تمر بها التجربة الشعرية عند الشاعر:

....

٨- في ضوء فهمك للمبحث النقدي السابق أكمل ما يأتي:

أ- تختلف التجربة الشعرية عن التجربة العلمية في:

....

ب- مقومات التجربة الشعرية هي:

....

جـ- تعدّ اللغة الشعرية المقوم الجوهري بين مقومات التجربة الشعرية لأنها:

....

٩- اقرأ الأبيات الآتية في رثاء الزوجة لمحمد بن عبدالملك الزيات، ثم أجب عن الأسئلة بعدها[*]

أَلا مَـنْ رَأى الـطِّـفْـلَ الـمُـفـارِقَ أُمَّـه ... بُـعَـيْـدَ الـكَـرى عَـيْـنـاهُ تَـبْـتَـدِرانِ

رأى كُـلَّ أمٍّ وابْـنَـهـا غَـيْـرَ أُمِّـه ... يَـبـيـتـانِ تحـتَ الـلَّـيـلِ يَـنْـتـجـيـانِ

وبـاتَ وَحـيـداً فـي الـفِـراشِ تَحُثُّه ... بَـلابِـلُ قَـلْـبٍ دائِـمِ الخَـفَـقـانِ

ألا إنَّ سَـجْـلاً واحـداً قـد أرَقْـتُـه ... مِـنَ الـدمـعِ أو سَـجْـلَـيْنِ قَـدْ شَفَيانِي

فَـلا تَـلْـحَـيـانـي إنْ بكيتُ فـإنَّـمـا ... أداوي بِـهـذا الـدَّمـعِ مـا تَـريـانِ

وإنَّ مـكـانـاً فـي الـثَّـرى خُـطَّ لَحْـدُه ... لِـمَـنْ كـانَ فـي قَـلْـبـي بِـكُـلِّ مَـكـانِ

فَهَبْنِّي عَزَمْتُ الصَّبْرَ عَنْها لأنَّني ... جَـلـيـدٌ فَـمَـنْ بـالـصَّـبـرِ لابـنِ ثَمانِ

أ- وضح التجربة الشعرية التي عاشها الشاعر في الأبيات السابقة.

....

ب- عرفت أن مقومات التجربة الشعرية هي: اللغة الشاعرة، العاطفة، الفكر - مثِّل لكلٍّ من الأبيات السابقة.

....

(*) من كتاب الموازنة بين الشعراء للدكتور زكي مبارك صفحة ٧٣.



جـ- جاء التشكيل اللغوي في البيت الأول مؤثراً باعثاً الحزن في النفس كيف تمّ ذلك؟

....

د- للموسيقا الشكلية وظيفة فنية - وضح ذلك مستدلاً من الأبيات السابقة.

....

هـ- فيم تتمثل الموسيقا الخفية في الأبيات السابقة؟

....



الشعر الموضوعي

عرفنا أنّ الشعر فن لغويّ في جوهره، يتحقق بقدرة الشاعر على استثمار ألفاظ اللغة وطاقتها التعبيرية لإنتاج تشكيل لغوي جميل يحقق المتعة والتأثير . وقد اتخذ التشكيل اللغوي للشعر أشكالاً ثلاثة اصطلح على تسميتها فنون الشعر الكبرى هي: القصيدة، والمسرحية، والملحمة . وعند الحديث عن التجربة الشعرية بين الذاتية والموضوعية عرفنا أن فن الشعر بحسب التجربة الشعرية ينقسم قسمين:

القسم الأول: الشعر الغنائي (الذاتي) وتمثله القصيدة ففيها يخاطب الشاعر بهذا التعبير الفني (الشعر) المتلقي خطاباً مؤثراً يجعله شريكاً فاعلاً في تذوق القصيدة والانفعال بها .

القسم الثاني: الشعر الموضوعي وتمثله المسرحية والملحمة وفيهما لا يخاطب الشاعر المتلقي مباشرة وإنما يلجأ إلى القالب القصصي في المسرحية والملحمة فيتوارى خلف ما يبدعه ويتخيله من أحداث ومواقف وشخصيات ينطقها بما يعبر عن تجربته . وفي ضوء هذا الفهم نستطيع أن نقول: إن الشاعر في القصيدة يعبر عن تجربته بطريقة مباشرة، ويعبر في المسرحية والملحمة عن تجربته بطريقة غير مباشرة. انظر إلى شوقي حين عبّر عن وطنيته بطريقة مباشرة في قصيدة، ومرة أخرى بطريقة غير مباشرة في مسرحية، فقد قال وهو منفيٌّ عن وطنه بالأندلس



وطني لو شغلت بالخلد عنه ... نازعتني إليه في الخلد نفسي

شهد الله، لم يغب عن جفوني ... شخصه ساعة ولم يخلُ حسي

لقد تغنّى شوقي في هذا الشعر الذاتي بعاطفته الوطنية بطريقة مباشرة، إنه يقول: إن جمال الأندلس لا ينسيه جمال وطنه البعيد، لأن جنّة الخلد نفسها لا تشغله عن وطنه.

انظر إلى شوقي مرة أخرى حين أراد أن يعبر عن وطنيته في مسرحية (مصرع كليوبترا) بطريقة غير مباشرة من خلال تصوير ما دار في نفس كليوبترا من صراع بين حبها وواجبها نحو وطنها، فانتصرت الوطنية على الحب استمع إلى هذا الصراع النفسي حين أنطق شوقي (كليوبترا) فقالت:

كنت في مركبي وبين جنودي ... أزن الحرب والأمور بفكري

قلت روما تصدعت فترى شط ... راً من القوم في عداوة شطر

بطلاها تقاسما الفلك والجيـ ... ـش وشبا الوغى ببحر وبر

وإذا فرّق الرعاةَ اختلافٌ ... علموا هارب الذئاب التجري

فتأملت حياتي مليًا ... وتدبرت أمر صحوي وسكري

وتبينت أنْ روما إذا زا ... لت عن البحر لم يسد فيه غيري

خلصت من رحى القتال ومما ... يلحق السفن من دمار وشر

فنسيت الهوى ونصرة أنطو ... نيوس حتى غدرته شر غدر

علم الله قد خذلت حبيبي ... وأبا حبيبتي وعوني وذخري

موقف يعجب العلا كنت فيه ... بنت مصر وكنت ملكة مصر

هذه وطنية، وإيمان مطلق بالتضحية من أجل الوطن لكن الشاعر لم يقف على المسرح ليقول ذلك بطريقة مباشرة بل أنطق شخصية رسمها بما يريد.

لقد تكونت لديك خلال تناولك للمباحث النقدية السابقة فكرة واضحة عن أسلوب القصيدة في كونها تشكيلاً لغوياً يعبر عن تجربة شعرية تختص بذات الشاعر. وجاء الدور الآن لتتعرف الشعر المسرحي والشعري الملحمي، والمطولات الشعرية بشيء من التفصيل.

١- الشعر المسرحي:

يُعَدُّ الشعر المسرحي من أقدم الفنون الشعرية التي عرفتها الآداب العالمية، فقد عُرِفَ الشعر المسرحي في الأدب الإغريقي قبل الميلاد بقرون عديدة. غير أن هذا الفن لم يعرف في الأدب العربي القديم الذي ظلّ محصوراً في القصيدة الغنائية حتى مطلع النهضة الحديثة في القرن الثامن عشر بعد الاتصال الثقافي بالغرب، عندها عرف الأدب العربي الشعر المسرحي، وبذلك اعتبر وجود هذا الفن مظهراً من مظاهر التجديد في الشعر العربي الحديث. وقد مرّ في وجوده ذلك بمحاولات لنظم ما يسمى بالقصة الشعرية على يد (خليل اليازجي) في (المروءة والوفاء) والشاعر (محمد عبدالمطلب) في (امرئ القيس)، (ومهلهل بن ربيعة) لكن يمكننا القول: إن بدء تأليف الشعر المسرحي في لغة رفيعة تمّ على يد أمير الشعراء (أحمد شوقي) عندما كتب مسرحيته (علي بك الكبير) وهو في بعثة دراسية بفرنسا ثم توالت مسرحيات (شوقي الشعرية حتى بلغت ستاً آخرها المسرحية الاجتماعية (الست هدى)[1]

ومن الشعراء العرب الذين كتبوا مسرحيات شعرية بعد شوقي: عزيز أباظة – عبدالرحمن الشرقاوي – علي أحمد باكثير – صلاح عبدالصبور – معين بسيسو – هارون هاشم رشيد.. وغيرهم[2].

---

(١) ارجع إلى كتاب (الأدب الحديث) لعمر الدسوقي أو (الشعر المسرحي) لمحمود شوكت إذا أردت الاستزادة.

(٢) ارجع إلى المكتبة لتتعرف إنتاج هؤلاء الشعراء من المسرحيات الشعرية.



وللبناء الفني للمسرحية الشعرية عناصر أساسية تتمايز بها عن غيرها من فنون الشعر الأخرى هي:

١- الحكاية: هي مجموعة الأحداث المترابطة التي تبدأ بالتمهيد تؤدي إلى التأزم (العقدة) الذي ينفرج بالنهاية (الحلّ).

٢- الصراع: وهو نوعان: داخلي في النفس، وخارجي بين الشخصيات.

٣- الشخصيات: وهي قسمان: شخصيات رئيسية، وشخصيات ثانوية.

٤- الحوار: قد يكون قصيراً، وقد يطول فيستغرق مقطعاً غنائياً كاملاً، وقد يسرع، وقد يبطئ.

٥- المكان: البيئة المكانية التي ارتبط بها الموضوع.

٦- الزمن: البيئة الزمانية التي يستغرقها الموضوع.

*****

نموذج للدراسة

(مشهد من مسرحية (مجنون ليلى) لأحمد شوقي)

تمهيد:

تحكي المسرحية قصة الحبّ العذري الذي جمع ليلى وقيساً وكان شاعراً مرهف الإحساس، فتغزل بليلى، وسرت الأخبار بغزله في الحيّ حتى عمت نجداً كلها. فتدخلت التقاليد العربية لتمنع زواج الحبيبين، وتتزوج ليلى من ورد، هو إنسان ذو مروءة من ثقيف. فأحسن رعاية ليلى التي غلب عليها الوجد فماتت مصونة عذراء. والمسرحية من خمسة فصول كتبت بلغة الشعر وتدور أحداثها في بادية نجد. والمشهد المتناول مأخوذ من الفصل الرابع – المنظر الثاني.

مشهد من مسرحية مجنون ليلى (*)

لأمير الشعراء - أحمد شوقي

١٨٦٨ - ١٩٣٢

قيس: ليلاي. ليلى القلب
ليلى: قيس، مالي؟ دارت بي الأرض وساء حالي
قيس: فداك ليلى مهجتي ومالي من السقام ومن الهزال
تعالي اشكي لي النوى تعالي ألقي ذراعيك على خيالي
(تصافحه بشوق)
ليلى: أحق حبيب القلب أنت بجانبي أحلمٌ سرى أم نحن منتبهان
أبعد تراب المهد من أرض عامر بأرض ثقيف نحن مغتربان
قيس: حنانيك ليلى، ما لخل وخلة من الأرض إلا حيث يجتمعان
فكل بلاد قربت منك منزلي وكل مكان أنت فيه مكاني
ليلى: فمالي أرى خديك بالدمع بللا أمن فرح عيناك تبتدران
قيس: فداؤك ليلى الروح من شر حا دث رماك بهذا السقم والذوبان
ليلى: تراني إذن مهزولة قيس؟ حبذا هزالي ومن كان الهزال كساني
قيس: هو الفكر ليلى، فيمن الفكر؟
ليلى: في الذي تجنى
قيس: كفاني ما لقيت كفاني
ليلى: أأدركت أن السهم يا قيس واحد وأن كلينا للهوى هدفان
قيس:
ليلى: كلانا قيس مذبوح قتيل الأب والأم

طعينان بسكين … من العادة والوهم

لقد زوجت ممن لم … يكن ذوقي ولا طعمي

ومن يكبر عن سني … ومن يصغر عن علمي

غريب لا من الحي … ولا من ولد العم

ولا ثروته تربي … على مال أبي الجم

فنحن اليوم في بيت … على ضدين منضم

هو السجن وقد لا ينـ … ـطوي السجن على ظلم

هو القبر حوى ميتيـ … ـن جارين على الرغم

شتيتين وإن لم يبـ … ـعد العظم من العظم

فإن القرب بالروح … وليس القرب بالجسم

قيس: تعالي نعش يا ليل في ظل قفرة … من البيد لم تنقل بها قدمان

تعالي إلى واد خلي وجدول … ورنة عصفور وأيكة بان

ليلى: (تنفر ليلى): وكيف،

قيس: ولم لا؟

ليلى: لست يا قيس فاعلاً … ولا لي بما تدعو إليه يدان

قيس: أتعصينني يا ليلى؟

ليلى: لم أعص أمري … ولكن صوتا في الضمير نهاني

وورد يا قيس؟ ورد ما حفلت به لقد ذهلت فلم تجعل له شانا

قيس: (غاضبا): تعنين زوجك يا ليلى؟

ليلى: (منكسة رأسها): نعم

قيس: (منفجرا) ومتى أحببت ورداً؟   ترى أحببته الآنا

ليلى: فيم انفجارك؟

قيس: من كيد فجئت به

ليلى: إني أراك أبا المهدي غيرانا

ورد هو الزوج، فاعلم قيس أن له   حقا عليّ أؤديه وسلطانا

قيس: إذن تحاببتما؟

ليلى: بل أنت تظلمني   فما أحب سواك القلب إنسانا

ولست بارحة من داره أبدا   حتى يسرحني فضلا وإحسانا

نحن الحرائر إن مال الزمان بنا   لم نشك إلا إلى الرحمن بلوانا

قيس: بل تذهبين معي

ليلى: لا، لا أخون له عهدا،   فما حاد عن عهدي ولا خانا

فتى كنبع الصفا لم يختلف خلقا   ولا تلون كالفتيان ألوانا

قيس: (متهكماً): أراك في حب ورد جد صادقة   وكان حبك لي زورا وبهتانا

ليلى: (بحزم): قيس

قيس: (صارخا): اتركيني بلاد الله واسعة   غدا أبدل أحبابا وأوطانا

(يحاول أن يتركها فتمسك به ليلى مشفقة عليه)

ليلى: العقل يا قيس:

قيس: لا، خلي الرداء عني

(ثم يفلت منها ويندفع إلى سبيله تاركا إياها باكية في هيئة استعطاف، ثم تقول):

ليلى: وارحمتاه لقيس عاد ما كانا



التحليل

التمهيد: يبدأ هذا المشهد في أرض ثقيف حيث تقيم (ليلى) مع زوجها (ورد) وقد التقى بها قيس على غير موعد.

الكم: مشهد من الفصل الرابع – المنظر الثاني.

اللغة: جاء المشهد بلغة الشعر.

المكان: أرض ثقيف.

الزمن: الوقت الذي استغرقه الحوار في هذا المشهد.

(ويطلق على الزمان والمكان في المسرحية البيئة وهما لازمان لتفهم أحداث المسرحية).

الشخصيات المختصة بهذا المشهد:

١- قيس: ويبدو – من خلال المشهد – مولهاً في حب ليلى، ذا شاعرية مرهفة، يغيّب نداء قلبه صوت عقله، فجعله يفكر بقلبه ويخرج على التقاليد ويطلب من ليلى المستحيل.

٢- ليلى: تبدو – من خلال هذا المشهد – باقية على الحب راعية للهوى متشوقة للحبيب، تعيش صراعاً نفسياً بين العاطفة والواجب فهي موزعة النفس بين قلب يمتلكه قيس، وعقل يصون حقوق الزوج.

العقدة: هي جزء من العقدة الرئيسة في المسرحية ممثلة في طلب قيس من ليلى الهروب معه، ورفضها ترك الزوج معتصمة بالدين والتقاليد.

الحلّ: يأتي بانسحاب قيس هائماً على وجهه في الصحراء.



المناقشة

١- اذكر البيئة الزمانية والبيئة المكانية لهذه المسرحية.

....

٢- ارجع إلى المسرحية واقرأها، ووضح ما يلي:

أ - القضية التي تعالجها المسرحية:

....

ب - موقف الشاعر من هذه القضية:

....

جـ - النهاية المأساوية التي انتهت إليها المسرحية:

....

٣- اقرأ المشهد السابق قراءة واعية وأجب عمّا يأتي:

أ - أين وقعت أحداث هذا المشهد؟

....

ب - كان لقاء ليلى بقيس مفاجأة غير متوقعة، فكيف صور الشاعر وقع هذه المفاجأة؟

....



جـ - كشفت ليلى لقيس عن مأساة زواجها من ورد:

فما الأبيات التي تشير إلى ذلك؟

....

٤- قالت ليلى:

ولست بارحة من داره أبدا حتى يسرحني فضلاً وإحسانا

عمّ يكشف هذا البيت من صفات ليلى؟

....

٥- قالت ليلى:

وارحمتاه لقيس عاد ما كانا

ماذا يمثل هذا القول من عناصر المشهد الفنية؟

....

٦- عُد إلى قراءة المشهد قراءة متأنية، وعين منه ما يأتي:

....

أ - العقدة الجزئية للمشهد.

....

ب - الحلّ الذي انتهت إليه أحداث المشهد .

....

جـ - ما يمكن أن يوجّه إلى الحوار من نقد .

....

٧- عين من المشهد بيتاً تناول الحكمة .

....

٨- متى تكون الحكمة مقبولة في المسرح الشعري؟

....

٢- الشعر الملحمي:

الملحمة حكاية شعرية تتناول أمراً خارقاً عجيباً، أو عملاً حماسياً عظيماً له أثره في حياة شعب بأسره، فهي تختلف عن المسرحية في أنها تحكي الحادث، وتمثله، وعن التاريخ بأنها تخلق وتبالغ وتؤثر بالصورة الكلامية الخلابة وهو يروي ولا يبتدع، ويحقق ولا ينمق[*] ولا يكفي أن تكون القصيدة من المطولات، وأن يكون موضوعها أعمال الملوك والقادة حتى تسمى ملحمة، بل لابدّ أن يكون للحادث الذي تدور عليه صدى في تاريخ أمة، أو تأثير في حياة شعب كحصار طروادة عند الإغريق وقدوم الطرواديين إلى إيطاليا عند الرومان. والملحمة قسمان: ملحمة طبيعية، وملحمة صناعية.

فالملاحم الطبيعية تتكون في طفولة الأمم. وعلى طول الزمن عندما يقع للأمة حادث يكون محور فكرها، ومادة هزجها وغنائها ويتمخض عن هذا الحادث بطل ينمو في الخيال، وتنسب إليه الخوارق، وتخلع عليه المحامد، فتصبح سيرته لدى الشعب حديثاً وطنياً، وتراثاً قومياً يجب أن يصان فإذا قيض الله لهذه السيرة شاعراً مجيداً نظمها في أسلوب شائق ونسق جميل.. هكذا نشأت الملاحم من مثل الإلياذة والأوديسا وأغاني رولان الفرنسية، وسيرة عنترة، وسيف بن ذي يزن وسيرة بني هلال وغيرها، وللملاحم الطبيعية أثر بالغ في نفوس الشعوب فهي تملؤها بالحماسة والإعجاب[*].

أما الملحمة الصناعية فهي عمل فرد واحد يخلق مادتها، ويشكل أحداثها. ولا يقوم بذلك إلا شاعر فذّ يمتلك الأسلوب البارع، والخيال الخصب، والتصوير الدقيق. ولن تبلغ الملحمة

(*) ارجع إلى المكتبة واقرأ ترجمة (الإلياذة) ترجمة سليم البستاني وقد ترجمها شعراً.

(*) بتصرف من كتاب (في أصول الأدب) لأحمد حسن الزيات صفحة ٣٥ وما بعدها.

الصناعية درجة الكمال إلا إذا اقتبست صفات الملحمة الطبيعية فيما يختص بالمؤلف، والموضوع، والأشخاص، والأحداث والأسلوب، والمعايير النقدية لهذه العناصر تأتي في إطار ما يلي.

أولاً - المؤلف: يجب أن يكون لسان أمته وترجمان قومه ويتحقق ذلك بما يلي:

أ- اختيار موضوع له صلة برغائب مواطنيه.

ب- أن يختفي من عصره ويظهر في عصر بطله فيصوره بأنظمته وعاداته وعمله.

جـ - أن ينسى نفسه، فلا يعبر عن عواطفه الخاصة فيما يروي من الحوادث حتى لا يدخل في باب الشعر الغنائي.

ثانياً - الموضوع: أ - يجب أن يكون الموضوع قومياً يهم الأمة بأسرها.

ب - وأن يؤخذ من الحوادث الوطنية التي لها الأثر في حياة الشعب.

جـ - أن يكون الموضوع واحداً ولا تتحقق وحدة الموضوع إلا إذا تولدت بعض الحوادث من بعض، وكان لها بالحادث الأصلي ارتباط وثيق.

د- أن يكون الموضوع قديماً فللقديم جلاله في القلوب وأثره في النفوس، وقد تكون التفاصيل لحادث تاريخي قديم مجهولة فيخترع الشاعر من الأحداث ما يشاء.

ثالثاً - الأشخاص: طائفتان: طائفة للدفاع وطائفة للهجوم، وكلتا الطائفتين تنقسم إلى ثلاث طبقات: البطل، والشخصيات الرئيسة، والشخصيات الثانوية.

والبطل روح القصة ومبعث انبهار القارئ، ولا تتحقق نهاية القصة إلا بتحقق الغاية التي يسعى إليها البطل الذي يجب أن يتميز عن نظرائه بصلابة العود، وقوة الإرادة، وعلو الهمة، وذكاء القريحة، وأصالة الرأي، وكل ما يسمو بالإنسان إلى درجة الكمال.

هذا ما يتعلق بموضوع الملحمة من حيث الأوصاف والقواعد، أما ما يتعلق بالشكل من



ترتيب الحوادث والأسلوب فقد ينطبق عليه ما نعرفه في أحداث المسرحية من قواعد العرض والتعقيد والحلّ غير أن العرف قضى بأن تقسّم الملحمة إلى فصول، وأن يأتي الحلّ فيها سارّاً تطيب به نفس السامع هذا إلى جانب اختيار الشاعر للأفكار النبيلة، والصور الجميلة والتراكيب الأنيقة، والاستعارات القوية، وأن يشمل الابتداء براعة الاستهلال.

ومن أشهر الملاحم الصناعية (الإلياذة) لفرجيل الروماني و(تليماك) لفنيلون الفرنسي، و(الملهاة الإلهية) لدانتي الإيطالي، و(الشاهنامة) للفردوسي.

وخلاصة القول أن الملحمة قصة تُروى، والشاعر هو الراوي لذلك يصف الشخصيات، ويصف حركتها، ولايدعها تظهر أو تتحرك، وهو يروي عنها، ولا يتركها تتكلم إلا من خلال حكايته، والملحمة قصة تجتمع فيها البطولة والخرافة، والتاريخ والأساطير ويتراءى فيها الناس والآلهة، وهي لم تزدهر إلا في عهود الشعوب الفطرية. ولأن الشاعر هو راوي الملحمة فإن مستواها التعبيري يمثل مستواه هو، كما أن دور الراوي يمكنه من أن يعلق على الأحداث أو يصفها بعاطفته هو، وأفكاره هو.

٣- شعر المطولات:

لو نظرنا إلى شعر الملاحم في ضوء مطالب العصر الذي نعيشه لوجدنا أنها لم تعد ملائمة إلا إذا دخل على تقاليدها من التغيير والتحوير ما يخرج بها عن خصائصها، وهذا بالفعل ما حدث حين ظهرت محاولات في أدبنا لكتابة الملاحم، فقد اتجهت هذه المحاولات إلى التاريخ تأخذ من أحداثه موضوعات لها، وفي مثل هذه الحال لا تجد الشاعر بعيداً عن منطق التاريخ، وحاكمية العادات والتقاليد إذا أراد أن يتدخل بفنه ليرسم شخصية، أو يصنع حادثة حتى إنه

يحق لنا أن نسمي هذه المحاولات الملحمية مطولات قصصية شعرية.

ومن هذه المطولات (الإلياذة الإسلامية) أو (ديوان مجد الإسلام) لأحمد محرم، و(العمرية) لحافظ إبراهيم، و(كبار الحوادث في وادي النيل) لأحمد شوقي، و(فتى غفار) لسليمان العيسى و(مذكرات بحار) للشاعر محمد الفايز.

*****

نموذج للدراسة

من مقدمة مطولة (ديوان مجد الإسلام) أو (الإلياذة الإسلامية) لأحمد محرم.

تمهيد:

تتناول هذه المطولة مسيرة الدعوة الإسلامية موضحة غاياتها ومقاصدها، مبينة أثرها في البشرية ونقلها من ظلمة الجهل إلى نور الهداية، وقد استعان الشاعر في التعبير عن ذلك بالتشكيلات اللغوية الموافقة للصور والمحسنات، والتراكيب والعبارات، ليؤثر بهذه الصور الكلامية الخلابة في نفس المتلقي وينطلق به ليعيش معه أياماً عزّ فيها الإسلام وانتصر.



من فنون الشعر الكبرى: «الملاحم»
ديوان مجد الإسلام
أو الإلياذة الإسلامية

أحمد محرم

(١٨٧١ - ١٩٤٥)

من المقدمة:

١- املأ الأرض يا محمد نورا	واغمر الناس حكمة والدهورا
٢- حجبتك الغيوب سرا تجلى	يكشف الحجب كلها والستورا
٣- صب سيل الفساد في كل واد	فتدفق عليه حتى يغورا
٤- جلت ترمي عبابه بعباب	راح يطوي سيوله والبحورا
٥- ينقذ العالم الغريق ويحمي	أمم الأرض أن تذوق الثبورا
٦- زاخر يشمل البسيطة مدا	ويعم السبع الطباق هديرا
٧- أنت معنى الوجود بل أنت سر	جَهِلَ الناس قبله الإكسيرا
٨- أنت أنشأت للنفوس حياة	غيرت كل كائن تغييرا
٩- أنجب الدهر في ظلالك عصرا	نابه الذكر في العصور شهيرا
١٠ - كيف تجزي جميل صنعك دنيا	كنت بعثا لها وكنت نشورا
١١- ولدتك الكواكب الزهر فجرا	هاشمي السَّنا وصبحا منيرا

١٢ - منطق القدرة التي ترهق القا	در عجزا والعبقري قصورا
١٣- خرت العرب من مشارفها العلـ	ـيا توالى هويُها والحَدورا
١٤- أنكر الناس ربهم وتولوا	يحسبون الحياة إفكا وزورا
١٥- تلك اربابهم، أتملك أن تنفع	مثقال ذرة أو تضيرا
١٦- ما لدى «اللات» أو «مناة» أو «العُـ	ـزى» غناء لمن يقيس الأمورا
١٧- جاء دين الهدى وهبّ رسول الله	يحمي لواءه المنشورا



المناقشة

١- يرى معظم النقاد أن الشاعر أحمد محرم هو الشاعر العربي الذي تجاوز إبداع المطولات الشعرية في أدبنا العربي إلى كتابة فن الملاحم، وبذلك سد ثغرة كبيرة في الأدب العربي.

أ - ما المقصود بالمطولات الشعرية؟

....

ب - ما الفرق بين المطولات الشعرية وفن الملاحم؟

....

جـ - مَنْ أشهر من كتب المطولات الشعرية في أدبنا العربي الحديث؟

....

٢- درج الأدباء والنقاد على تقسيم الشعر إلى ثلاثة فنون كبرى هي الشعر الغنائي والشعر المسرحي والشعر الملحمي:

أ - ما الشعر الملحمي؟ ومتى نشأ في الآداب العالمية؟

....

ب - ما المعنى الاصطلاحي (للملحمة)؟

....

جـ - اذكر أهم سمات الملحمة الفنية في ضوء ما يأتي:

أ- موضوع الملاحم:

....

ب- مفهوم البطولة، وصفات البطل الملحمي:

....

جـ - العنصر الديني والقومي في الملاحم:

....

د - الخوارق والقوى الغيبية في الملاحم:

....

٢- ارجع إلى الجزء السابق من مطولة (مجد الإسلام) ثم أجب عما يأتي:

أ- كيف صور الشاعر حال العرب الدينية قبل بعثة النبي - صلّى الله عليه وسلّم - وبم وصف آلهتهم؟

....

ب- في النص تعبيرات رائعة ذات طاقات إيحائية - حددها مصنفا لها في قسمين: الأول جاء دالاً على سوء حال البشرية عامة والعرب خاصة قبل الإسلام، والثاني جاء دالاً على أثر الدعوة الإسلامية في حياة البشرية والعرب:

....



جـ- عين من البيت الأول صورة جزئية، وبين أثرها الفكري والشعوري في النفس.

....

....

د- بم وصف الشاعر الرسول - عليه الصلاة والسلام - في البيت السابع؟ وماذا يعني بهذا الوصف؟

....

هـ-النص مليء بالتشبيهات والاستعارات والكنايات - بيّن كيف استخدم الشاعر هذه الصور للتأثير في نفس المتلقي مع التمثيل.

....

....

....


تدريبات عامة

التدريب الأول

قال المتنبي يخاطب سيف الدولة[1]:

١- على قدر أهل العزم تأتي العزائم ... وتأتي على قدر الكرام المكارم

٢- وتعظم في عين الصغير صغارها ... وتصغر في عين العظيم العظائم

٣- أتوْك يجرون الحديد كأنهم ... سروا بجياد ما لهنّ قوائم

٤- إذا برقوا لم تعرف البيض منهم ... ثيابهم من مثلها والعمائم[2]

٥- خميس بشرق الأرض والغرب زحفه ... وفي أذن الجوزاء منه زمازم[3]

٦- تجمع فيها كل لسن وأمة ... فما تفهم الحُدّاث إلا التراجم

٧- وقفت وما في الموت شكّ لواقف ... كأنك في جفن الردى وهو نائم

٨- تمرّ بك الأبطال كلمى هزيمة ... ووجهك وضّاح، وثغرك باسم[4]

٩- تجاوزت مقدار الشجاعة والنُهى ... إلى قول قوم: أنت بالغيب عالم[5]

١- ما معالم التجربة الشعرية التي تبرزها الأبيات السابقة؟

٢- تحمل الأبيات إشادة بسيف الدولة. وضح دور البناء اللغوي الذي آثره الشاعر في تعميق هذه الإشادة من خلال ما يلي:

---

(١) قال المتنبي هذه القصيدة يمدح سيف الدولة ويصف معركة الحدث سنة ٣٤٣ هـ التي وقعت بين العرب والروم وكان المتنبي قد صاحب سيف الدولة الحمداني فيها.

(٢) البيض: السيوف. العمائم: الخوذ.

(٣) الخميس: الجيش العظيم وسمي بذلك لأن له قلباً وميمنة وميسرة وجناحين. الزمازم: الأصوات المتداخلة.

(٤) كلمى: جرحى. هزيمة: منهزمة.

(٥) النهى: جمع نهية وهي العقل.

أ - امتداد الصوت في (على - العزائم - المكارم).

ب- التعبير بالمضارع في (تأتي - تعظم - تصغر).

ج - الموسيقا في:

- تقديم الجار والمجرور (على قدر أهل العزم - على قدر الكرام).

- الجناس بين (العزم والعزائم) و(الكرام والمكارم).

- المقابلة بين شطري البيت الثاني.

٣- أ - ما نوع الأسلوب في البيتين الأولين؟ وما غرضه البلاغي في كل منهما؟

ب - المشهد في فن الرسم متفرد ومنقطع أما المشهد في الشعر فهو متعدد الملامح ممتد . أيّد ذلك من خلال تلك الأبيات.

٤- صف جيش الأعداء كما تبرزه الأبيات من ٣ : ٦، ثم علّل حرص الشاعر على إبراز ضخامته وقوته.

٥- أتــوك يـجـرون الحـديـد كأنهم ـــــــــــــ سـروا بـجـيـاد مـا لـهـنّ قـوائـم

أ - ما قيمة استخدام ضمير الخطاب في «أتوك»؟

ب - وبم يوحي الفعل «يجرون»؟

ج - عم يكنى بالشطر الثاني؟ وما علاقة هذه الكناية بما قبلها؟

د - الحرف «كأن» في البيت لم يأت للتشبيه. فما دلالته في موضعه؟

هـ - هل ترى أهمية لإيثار الشاعر الفعل «سروا» بدلاً من «أتوا»؟ وضح.

٦- إذا برقوا لم تعرف البيض منهم ثيابهم من مثلها والعمائم

أ - ما قيمة إسناد الفعل «برق» إلى واو الجماعة؟

ب - ما الخيال في الشطرين؟ وماذا أفاد في رأيك؟

ج - هل وفق الشاعر في استخدام الفعل «برقوا» بعد استخدام الفعل «سروا» في البيت السابق؟ وضح.

٧- خميس بشرق الأرض والغرب زحفه وفي أذن الجوزاء منه زمازم

أ - لم حدث الشاعر المبتدأ؟

ب- للخيال الجزئي في كلّ من شطري البيت قيمته في تأكيد المعنى الذي أراده الشاعر وإبرازه، وضح ذلك.

ج- في كلا الشطرين أسلوب قصر، عينه وبين طريقته، وأثره.

د - لم آثر الشاعر «زحفه» على «سيره» في هذا البيت؟

٨- أ - ما علاقة البيت السادس بالبيت الخامس؟

ب - وما علاقة الشطر الثاني بالشطر الأول في البيت السادس؟

ج - في البيت السادس كناية لها إيحاءات استهدفها الشاعر.

وضح هذه الكناية وبين تلك الإيحاءات.

٩- حدد دلائل شجاعة سيف الدولة وفكره الصائب كما تبرزها الأبيات من ٧ : ٩.

١٠- أ - في الأبيات من ٧ : ٩ استمدّ الشاعر مدحه لسيف الدولة من وحي المعركة. وضح ذلك.



ب - هل ترى لاستخدام الشاعر الجملة الحالية اسمية قيمة في البيت السابع؟

وهل لتنكير كلمة «شك» قيمة أخرى في هذا السياق؟ علل رأيك.

ج- ما علاقة الشطر الثاني في البيت السابع بشطره الأول؟

وما علاقة الخيال الجزئي في هذا الشطر بالصورة التي رسمها الشاعر للبطل في هذا البيت؟

١١- ترى في البيت الثامن مشهداً سينمائياً يجمع تناقضات. حلّل هذا المشهد موضحاً مكوناته الفنية وقيمته التأثيرية. (في ضوء استخدام المضارع والجملة الاسمية والمقابلة).

١٢- في البيت التاسع استهدف الشاعر استكمال المشهد السينمائي بما يوضح تأثيره على المشاهدين. بين ذلك مفصّلا الوسيلة اللغوية التي وظفها الشاعر فيه لتحقيق ذلك الهدف.

التدريب الثاني

قال الشاعر «محمد الفايز» في (مذكرات بحار):

أركبت مثلي «البوم» و«الستبوك» و«الشوعي» الكبير؟

أرفعت أشرعة أمام الريح في الليل الضرير؟

هل ذقت زادي في المساء على حصير؟

من نخلة ماتت، وما مات العذاب بقلبي الدامي الكسير

أسمعت صوت «دجاجة» الأعماق تبحث عن غذاء؟

هل طاردتك «اللخمة» السوداء و «الدول» العنيد؟

وهل انزويت وراء هاتيك الصخور؟

في القاع و «الرمادي» خلفك كالخنير

يترصد الغواص. هل ذقت العذاب؟

مثلي وصارعت العباب

أمسكت «مغلقة» المحار؟

في الفجر مرتجفا لتكتمل القلادة

في عنق جارية تنام على وسادة

ريشية في حضن سيدها. ورائحة المحار

بإزارك البحري تعبق . والبحار

مملوءة درا سيملكه سواي

كحقول تلك الأرض. يا دنيا العذاب

ماذاق مرك مثل بحار تقاذفه العباب

عريان إلا من سواد

١- «مذكرات بحار» تعدّ من المطولات إلا أن الشاعر لم يكن فيها راوياً بل كان عنصراً أساسياً في مشاهدها . وضح ذلك مبينا قيمته في إحداث التأثير .

٢- تتفاعل حواس القارئ مع الأبيات السابقة بصراً وسمعاً وشماً فما دور لغة الشاعر : ألفاظاً وتراكيب في تحقيق التفاعل؟ وضح مستشهداً من الأبيات.

٣- حياة البحر واضحة في لغة الشاعر . بم تؤيد ذلك؟

٤- سيطرت أساليب الاستفهام على أوائل القصيدة. فهل ترى الشاعر وفق في ذلك؟ علل رأيك؟

٥- عقد الشاعر مقارنة بين معاناة البحار وترف الآخرين. فما غايته في ذلك؟

٦- للحالة النفسية للشاعر أثرها الواضح في اختيار ألفاظه. استدل على ذلك؟

٧- أرفعت أشرعة أمام الريح في الليل الضرير؟

هل ذقت زادي في المساء على حصير؟

من نخلة ماتت، وما مات العذاب بقلبي الدامي الكسير

أ- تبرز الأبيات عظمة الجهد وضآلة الجزاء. وضح ذلك.

ب- ما قيمة الصورة الجزئية في (الليل الضرير) في المشهد الذي تضمنها؟

ج - بأي علاقة ترتبط الألفاظ (الضرير - المساء - مات)؟

٨- فيم تشبه البحار حقول الأرض؟ وما الشعور الذي يبرزه هذا التشبيه؟

٩- تخير من الأبيات لوحة وحللها مبيناً دلالتها الشعورية وعناصرها اللونية والحركية والصوتية والزمنية والمكانية.

١٠- عمق الموروث الشعبي الكويتي عوامل التأثير في هذه القصيدة. ناقش ذلك مدللاً.



التدريب الثالث

من قصيدة بعنوان «المرفأ الأخير» للشاعر عبدالله العتيبي

قلبي الذي هام بالتطواف والسفر	ألقى مجاديفه في شطك العطر
لم يبق من أمسه الصخاب غير صدى	وذكريات زمان باهت الصور
ونجمة من حدود الأمس راعشة	تأتي - إذا نامت الدنيا - على حذر
بحيرة الحسن لم أقصد شواطئها	لكن أشرعتي قد ساقها قدري
رأيتها فنسجت الشوق أشرعة	بيضاء، تبحر للآتي من العمر
وجدت فيها خيالاتي مجنحة	تزهو بروضة عمر مشرق نضر
نهاره ملعب للشمس تعشقه	وليله خيمة للحب والسمر

١- جوهر التجربة في هذه الأبيات الصراع بين الواقع والمثال. وضح معالم كلّ من الواقع والمثال كما تبرزهما الأبيات السابقة.

٢- بعد قراءتك للأبيات فما «المرفأ الأخير» أهو الوطن أم المحبوبة أم عالم المثل الخيالي؟ وما دليلك؟

٣- أين وجد الشاعر سعادته المنشودة؟ ولماذا؟

٤- (هام - ضاق) - (ألقى - أرسى).

هل كان اختيار الشاعر للكلمة الأولى من كل كلمتين أكثر توفيقاً؟ علل؟

٥- زمان باهت الصور - نجمة راعشة.

هناك علاقة واضحة بين التعبيرين السابقين، وضحها.

٦- بم توحي كلٌّ من الألفاظ الآتية في سياقها:

التطواف - العطر - الصخاب - مجنحة

٧- «الشعر رسم بالكلمات» استدل على هذه المقولة من خلال اللوحة التي تعرضها الأبيات.

٨- بيّن نوع كل من الصور الجزئية التالية مبرزاً ما أضافته إلى اللوحة التي ترسمها الأبيات:

- قلبي ألقى مجاديفه.

- إذا نامت الدنيا.

- لكن أشرعتي قد ساقها قدري.

- نسجت الشوق أشرعة

- تزهو بروضة عمر مشرق نضر.

- نهاره ملعب للشمس تعشقه.

- ليله خيمة للحب والسمر.

٩- شغلت الطبيعة جانباً واضحاً في البناء الفني للقصيدة، استدل على ذلك موضحاً دلالته.



التدريب الرابع

١- للشاعر «صلاح عبدالصبور» من قصيدة بعنوان «أغنية حب».

صنعت مركبا من الدخان والمداد والورق

ربانه أمهر من قاد سفينة في خضم

وفوق قمة السفن يخفق العلم

وجه حبيبي خيمة من نور

وجه حبيبي بيرقي المنشور

*****

جبت الليالي باحثا في جوفها عن لؤلؤة

وعدت وفي الجراب بضعة من المحار

وكومة من الحصى وقبضة من الجمار

وما وجدت اللؤلؤة

*****

سيدتي إليك قلبي واغفري لي..

أبيض كاللؤلؤة

وطيب كاللؤلؤة

ولامع كاللؤلؤة

هدية الفقير

وقد تزينه بزين عشك الصغير

****

أ- يرسم كل بيت من الأبيات الثلاثة السابقة صورة شعرية. وضح عناصر هذه الصور الثلاث.

ب- تحس في الأبيات إيقاعاً داخلياً مؤثراً. فما مصدر هذا الإيقاع؟

ج- أين تجد المعاني التالية في الأبيات؟

- الوداعة

- اليأس والحسرة

- إشراقة الأمل

- نقاء القلب وطهارته

د- تتضمن الأبيات فكرة كلية صغها بأسلوبك.

هـ - ما الفكرة الجزئية التي تبرزها الأبيات في إطار الفكرة الكلية؟

و - بيّن ما وراء الألفاظ والتعبيرات التالية من قيم فنية:

- مركبا من الدخان والمداد والورق

- خضم

- خيمة من نور



- قبضة من الجمار
- أبيض وطيب ولامع
- يزين عشك الصغير

٢- في ضوء المقاييس النقدية للصور الجزئية انقد الصور التي تضمنتها الأبيات التالية:

أ - قال أبو نواس في وصف حسناء تبكي:

تبكي فتذري الدر من نرجس ... وتلطم الورد بعناب

ب - وقال ابن المعتز في وصف هلال الفطر:

انظر إليه كزورق من فضة ... قد أثقلته حمولة من عنبر

ج - وقال ابن الخطيم في وصف الثريا:

وقد لاح في الصبح الثريا كما ترى ... كعنقود ملاحية حين نورا

د - وقال عنترة العبسي:

يدعون عنتر والرماح كأنها ... أشطان بئر في لبان الأدهم

المراجع:

١- في الأدب الحديث جزء ٢ للأستاذ عمر الدسوقي

٢- النقد الأدبي الحديث للدكتور محمد غنيمي هلال

٣- قراءة الشعر للدكتور محمود الربيعي

٤- الشعر المسرحي للدكتور محمود شوكت

٥- في أصول الأدب للأستاذ أحمد حسن الزيات

٦- الشعر العربي الحديث: تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة د. سعد مصلوح ود. شفيع السيد

٧- الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر للأستاذ كمال محمد إسماعيل

أودع بمكتبة الوزارة تحت رقم (٣١٧) بتاريخ ١٣/٨/٢٠٠٢م

